


VET TES EN
NOV TAM TVM
Dei
Sub Numine
Viget

NEOPHILOLOGUS

VOL. IV

NEOPHILOLOGUS

A QUARTERLY DEDICATED TO THE STUDY OF MODERN LANGUAGES AND OF CLASSICAL LANGUAGES IN THEIR RELATION TO THE PRESENT



Editors Prof. J. J. A. A. FRANTZEN, Prof. J. J. SALVERDA DE GRAVE, Prof. D. C. HESSELING, Prof. J. H. SCHOLTE, Prof. JOS. SCHRIJNEN, Dr. K. SNEYDERS DE VOGEL, Prof. A. E. H. SWAEN

Hon. Secretary K. R. GALLAS

VOL. IV

GRONINGEN—THE HAGUE
J. B. WOLTERS

G. E. STECHERT & Co.
NEW YORK
1919

Printed by J. B. Wolters.

CONTENTS.

MISCELLANEOUS NOTES.

REVIEWS.

AUTHORS' ANNOUNCEMENTS.

PERIODICALS.

POÉSIES RELIGIEUSES INÉDITES DU XVI[e] SIÈCLE.

La bibliothèque de l'Université de Leiden possède, parmi les livres de Prosper Marchand, un exemplaire d'une traduction des Psaumes de 1581, où se trouvent, sur neuf feuilles reliées avec le volume et placées en tête, écrites par un calligraphe, quatorze poésies faites par des réformés. J'ai réussi à identifier un certain nombre de ces poètes, et je voudrais publier ici presque intégralement ces vers, qui semblent inconnus. Lachèvre, dans ses *Recueils collectifs de poésies publiées de 1599 à 1700* (Paris, 1901) n'en cite aucun; il est vrai qu'ils sont antérieurs à l'époque qu'il étudie, mais ils auraient pu être imprimés après 1599. Il semble qu'il n'en a pas été ainsi et que c'est bien à l'intention exclusive du possesseur de cet exemplaire que ces poésies ont été composées.

Voici le titre complet du volume: *Les Pseaumes de David et les cantiques de la Bible, avec les argumens et la Paraphrase de Theodore de Besze, le tout traduit de nouveau de Latin en François, jointe aussi la Rime françoise des Pseaumes. De l'imprimerie de Jaques Berjon.* MDLXXXI.

Les poésies qu'on va lire sont adressées en partie à Louis de Pas, en partie à son frère Philippe qui, à ce qu'il paraît, se sont appelés tous deux „sieur de Feuqueres", à moins qu'il ne faille admettre que Louis est mort avant Philippe et que ce dernier a hérité du titre. La première pièce est certainement dédiée à Louis; par contre les pièces XI, XII, XIII portent en anagramme le nom de Philippe. Pour ce qui est des autres poésies on ne saurait en indiquer exactement le destinataire; tout ce qu'on peut dire, c'est que les numéros III à XIV semblent former un groupe à part. En effet, le titre *Sonnets à M. de Feuqueres sur le subject des Pseaumes, 1591,* n'est placé qu'en tête de la pièce III, et à partir de là le recueil ne contient que des sonnets. On pourrait supposer que le groupe qui commence au numéro III s'adresse à Philippe.

Louis et Philippe étaient, avec un troisième frère Jean, fils de François de Pas, marquis de Feuquières, premier chambellan du roi, qui périt à Ivry. D'après Du Verdier[1]), Louis de Pas aurait écrit une *Histoire de Virginie,* imprimée à Paris par Robert Estienne; c'était une tragi-comédie, mais Du Verdier ignore quel en est le véritable sujet; était-ce une histoire du pays de Virginie ou de Virginie, la fille de Lucius Virginius? Il était maître-d'hôtel du roi et épousa, en 1533, Anne de Mazancourt[2]). Philippe nous est connu par son admission au nombre des diacres de l'église de Genève, au mois de février 1573[3]), et en outre nous verrons qu'il a publié les poèmes de Bernard de Montmeja.

Il résulterait d'un vers de la poésie de Mlle de Martainville, placée dans le recueil, qu'un des deux frères — probablement Philippe — aurait fait de la peinture: „Toi qui vas honorant l'art de la pourtraicture, mon de Pas."

---

1) 1e édition, p. 807; éd. Rigoley de Juvigny, IV, 612.

2) Haag, *La France protestante,* VIII, 148. Je cite cette œuvre d'après la 2e édition pour les six premiers volumes; pour les autres d'après la première, la seule qui ait paru jusqu'à présent.

3) Haag, *l.l.*

I.

Bernard de Montmeja à Loys de Pas, sieur de Feuqueres,
maistre d'hostel du Roy.

[B. de Montmeja est cité par Du Verdier, *o. l.*, 1e édition, p. 134. Il dit de lui qu'il „a écrit Poemes chrestiens, recueillis par Philippe de Pas, imprimés l'an 1574"; et il cite une dissertation latine de Montmeja, dont voici le titre: *Ludi latrunculorum brevis descriptio authore B. Mommeiano Tolosate. Parisiis apud Federicum Morellum*, 1560].

Ode sur l'argument des Pseaumes.

Ce petit don que mes vers vous envoyent,
C'est le séjour d'un milion de fleurs,
Teinct d'un esmail des plus belles couleurs
Ou les lauriers de David reverdoyent.

Le doux Marot et le docte de Besze
Ont de leurs mains ces lauriers replantez
De Palestine, et si les ont entez
Sur le beau tronc de la langue Françoise.

Chacun peut voir dedans ce royal œuvre
Tant le pouvoir que le soin de celui
Qui fit jadis, et gouverne aujourd'huy
De l'univers l'admirable chef d'œuvre.

On voit ici la grace et les justices
Du Gouverneur de tout le genre humain;
Bons et mauvais remarquant de sa main
En leurs bienfaicts et en leurs malefices.

Par son pinceau David nous peinct la face
De Dieu tantost en espoux amoureux,
Tantost usant en juge rigoureux
Des chastimens apres longue menace.

En ce Psautier, comme en une peinture,
On voit les cloux, les fouets, la passion,
La croix, la mort, la resurrection
Et de mon Christ l'entiere pourtraiture . . . .

(*Nous supprimons deux strophes*).

Or sus bergers, venez en ce boscage,
Princes, venez, dames et courtisans
Venez chanter bourgeois et artisans,
Pour accomplir de Marot le presage.

Car ces chansons de vos bouches sont dignes,
Prenez le luth, l'espinette et hautbois,
Pour inviter les dryades des bois
A résonner la douceur de ces hymmes.

(*Suivent six strophes*).

II.

Herman Taffin, sieur de Torsey, sur les Pseaumes de David.

[Voir sur Herman Taffin, sieur du Torsay: E. Picot, *Les Français italianisants au XVIe siècle* (Paris, 1907), II, 95. Il était le père de Jean Taffin, le pasteur; ainsi que celui-ci, il a eu des rapports avec les Pays-Bas et la famille de Guillaume le Taciturne. Herman était gouverneur de Filippo Strozzi, catholique, mais tolérant, tandis que lui-même était protestant. Malgré cela, il était bien vu à la cour et a souvent servi de négociateur. Il meurt après 1609, car il est mentionné dans le testament de Joseph Scaliger.]

Comme parmi mille fleurs
Peintes de mille couleurs
Voletant d'aisle legere
Court l'abeille mesnagere,
Suçetant par art sutil
De son bec pour tout outil
Le musc, la manne et la myrre
Du doux miel et de la cire,

Ainsi tous gentils esprits
De l'amour de Dieu espris
Tirent de ces beaux cantiques
Et oracles prophetiques
Tel plaisir en les chantant,
Tel proufit en les goustant,
Que leur ame au ciel ravie
Vit ja d'immortelle vie.

Sonnets à Monsieur de Feuqueres sur le subject des Pseaumes, 1591.

III.

M. d'Ascrox.

Sonnet.

Vous pauvres soufreteux, vous ames langoureuses,
Qui dewidez le fil de vos ans en douleurs,
Qui trampez vostre pain au ruisseau de vos pleurs,
Et qui passez vos nuicts en veilles soucieuses,

Venez pauvres, venez à ces eaux precieuses,
Estancher vostre soif, vos larmes, vos clameurs.
Le breuvaige sacré changera en douceurs
Et en contentement vos peines ennuyeuses.

Si le monde vous hait, vous chasse, vous combat,
Si peché vous assaut, vous presse, vous abat,
Si la mort vous fait peur, si l'enfer vous menace,

Ne craignez le pouvoir, ni le puissant effort,
De Satan, du Peché, du Monde et de la Mort,
Pendant que ces liqueurs dens vos cœurs tiendront place.

IV.

M. d'Ascrox.

Sonnet.

Je pense maintefois, mon de Pas, a l'erreur
Que nous commettons tous au jour de la destresse,
Au temps de nos travaux, alors que la tristesse
Engloutit nos esprits de mortelle langueur.

Au lieu d'avoir recours au remede tresseur
Qui ne trompe jamais, nous avons nostre addresse
Soudain à ceste chair meschante et pipperesse
Qui, au lieu de guerir, accroist nostre douleur.

Pour soulager nos maux, pour adoucir nos peines,
Il ne faut (mon de Pas) que boire en ces fonteines,
Qui sont dens ce jardin coulantes en tout temps.

C'est en ce clair ruisseau, dont la source est divine,
Que nous devons cercher remede et medecine,
Pour nous rendre à jamais bienheureux et contens.

V.

M. de Salvard.

[Voir Haag, *o. l.*, IX, 133. Dans un „Album Amicorum" de Jean Durant (que nous retrouverons parmi nos poètes), publié dans le *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, XII (1863), 226, on lit, à la p. 229, un autographe de Jehan François de Salvart, de 1584. C'était un pasteur protestant; il fut envoyé de Genève à Castres en 1582 et figura en 1583 au synode national de Vitré; il ne vit plus en 1601. On ignore s'il est identique avec Salvard, de La Charité, qui prêcha l'évangile à Nevers en 1562. Un autre Salvart ou Salvard desservit l'église de Lyon et fut appelé, en 1572, à Francfort.]

Sonnet.

Cil qui ce sacré livre son magasin nomma
Plein(s) de biens plus exquis, dont l'homme desireux
Doit estre pour se veoir a jamais bienheureux
A la chose son nom bien condigne il donna.

Car si du vrai salut le pecheur desir a:
L'idiot, de sçavoir: le povre langoureux
De consolation, et le sain vigoureux
D'une joye assouvie, il y en trouvera.

Le vray moyen, la clef, la source et la matiere,
Voire quelque tresor qu'une ame saincte quiere,
La trouver le pourra richement entassé;

Christ, prince de salut, au vif s'y represente,
La celeste science a tous y est patente,
De Dieu la grand bonté, et son los dispensé.

VI.

Le dit Sieur de Salvard encores.

Sonnet.

Vous donc, Rois perissans en vos grandes licences,
Princes et courtisans qui de vent vous paissez,
Hypocritre[s] bigote [*l.* bigots] d'erreurs lourds enlacez,
Sages temporiseurs, yvres de vos prudences,

Voluptueux, bruslans en vos concupiscences,
Avares traffiqueurs, mondains qui entassez
Peché dessus peché, vous aussi, angoissez
Ou d'esprit ou de corps pour diverses souffrances,

Jeunes, vieux, citadins, riches, povres, ruraux,
Femmes, filles, venez faire ici vostre emploitte,
Ou chacun trouvera seur remede à ses maux;

Remplissez, non vos mains, mais de vos cœurs la boitte
De ces divins tresors; lors dire pourrez bien
Mieux que Bias Je porte avec moy tout mon bien.

VII.

Mademoiselle de Martainville.

[Haag, *o. l.*, IV, 233, cite une Madame de Martainville qui habitait Tours et qui, pendant le siège d'Orléans par le duc de Guise, en 1563, soigna les blessés.]

Sonnet.

Toi qui vas honorant l'art de la pourtraicture,
Mon de Pas, je te pri contempler les beaux traits
Que le pinceau sacré de David a pourtraicts
Sur le divin tableau de sa saincte escripture.

Tu y verras des cieux l'admirable structure,
Du grand Dieu la bonté, la clémence et hauts faicts,
Tu y verras deppeincts les enormes forfaicts
Qui ont contaminé nostre lasche nature.

Nos passions y sont peinctes nayvement,
Les plaisirs, les soulas, les regrets et tourment
Que nostre ame ressent en repos ou destresse.

Donc quiconque voudra veoir la Divinité
Peincte de ses couleurs avec l'infirmité
De tout le genre humain, à ce livre s'addresse.

VIII.

M. de Montmesse.

Sonnet.

Qui veut changer en soulas ses douleurs,
Son noir en blanc, disette en habondance,
Peine en repos, misere en bien-heurance,
Dueil en banquet, et en joye ses pleurs.

Qui veut tourner ses espines en fleurs,
Mauvais scrupule en bonne conscience,
Sa Foy douteuse en tres ferme esperance,
Sa perte en gaing d'eternelles valeurs.

Qui veut gouster tous ces heureux eschanges,
Vienne avec faim manger du pain des anges
Beuvant de l'eau qui de ce livre sort.

De tel repas soit mon ame assouvie,
Prenant de Christ son immortelle vie
Et dens le ciel triomphant de la mort.

IX.

M. de la Viollette.

Sonnet.

Or le cœur penitent du Psalmiste souspire,
Or son œuil gemissant s'esleve jusqu'aux cieux,
Sa bouche or va comptant ses forfaits vicieux,
Et or ses joinctes mains tesmoignent son martyre.

Tout ce que son cœur pense et sa bouche peut dire,
Tout ce que son œil voit de grand et merveilleux,
C'est pour magnifier le grand Dieu glorieux
Par les sons que sa main fredonne sur sa lyre.

Son cœur à repentance induict nos lasches cœurs:
Sa bouche, nostre bouche à chanter ses honneurs,
Son œil, nos yeux à voir ses œuvres nompareilles.

Et sans cesse de cœur, de main, de bouche et d'œil,
Mediter, sonner, dire, et voir du grand soleil
La grandeur, la bonté, la gloire et les merveilles.

X.

M. de Veines.

[M. de Veines est aussi représenté dans „l'Album Amicorum" de Jean Durant cité plus haut. Voyez, *l. l.*, p. 233: „M. A. G. de Veines, docte gentilhomme de Grenoble en Dauphiné". Dans Haag, *o. l.*, II, 806, je lis ceci: „Jean de Bonne[1]), Coseigneur de Veynes, protestant, seigneur de Prabaud, eut deux fils qui furent des capitaines distingués. Le premier fut tué en 1593, l'autre mourut en 1629.]

Sonnet.

Si quelqu'un apportoit de region lointaine
Un simple qui ne fut auparavant cogneu,
Par la vertu duquel l'homme estant detenu
De quelquonque langueur recouvrast santé pleine,

Qui ne rechercheroit chose si souveraine
Pour se pourvoir d'un bien si longtemps incognu?
De combien plus grand prix devroit estre tenu
Ce conseil donnant vie eternelle et certaine?

C'est ce preservatif qui seul peut resister
Au poison qui a peu nos ames infecter,
Nous delivrant à plein de tout mal qui les presse.

De tant donc que ce monde est eloigné des cieux,
Autant un tel remède est cher et precieux
Par lequel ce grand Dieu vray salut nous addresse.

XI.

Le Tresorier Durant.

[Voir Haag *o. l.*, V, 1019. Jean Durand était conseiller du roi et trésorier général des bâtiments de France. Il était natif de Rouen. Dans „l'Album Amicorum" cité

---

1) Il y a donc une différence d'initiales entre le personnage nommé par Haag et le premier.

plus haut, il est appelé „exquaestor publicorum apud Francos operum", „regiorum aedificiorum quaestor", „publicorum operum apud Francos quaestor". Il meurt en 1593, à Genève].

Sonnet en dialogue.

Dur. Parmy tant de combats, tant de chauldes alarmes,
Hé, Dieu, qu'avons souffert, souffrons et souffrirons,
Iamais, mon cher de Pas, nous ne resisterons
Les yeulx ayans fischez sur ces mondaines armes.

De P. Il faut donc faire estat d'estre tousiours en larmes,
Puis qu'entre les humains nul secours nous n'aurons.
Dur. Prendre cœur si faut-il, veu que nous n'ignorons
Estre tousiours tenuz à infinis vacarmes.

De P. Scavez-vous que ferai? dens ce livre tant cher,
Dieu me fournit assez pour veincre ceste chair,
Et tout ce qui s'oppose au salut qui est nostre.

Dur. Puis donc, mon bon de Pas, qu'estes si bien armé
Ayant mesme avec vous des Forts le Fort-armé
Se faut-il estonner quant la victoire est vostre?

XII.

Le mesme Durant à M. de Feuqueres et à son luht.

Sonnet.

Puis que le Gouverneur de la machine ronde
Haut, saige et tout-puissant, des humains createur:
Institua les arts, dont il est l'inventeur
Lui voulant que l'usaige a sa gloire en redonde,

Il lui plaist bien aussi que les siens, en ce monde,
Par voix et instrumens, desquels il est autheur,
Puissent se resjouir, en chantant son haulteur,
Et que, pour ce, un chacun en musique se sonde.

Sus donc, comme David à sa harpe accordoit
Doulcement les beaulx sons que sa bouche rendoit
En chantant au seigneur maints psalmes et louenges,

Par cy apres je voue et hymnes et chansons
Aussi bien de mon luth les harmonieux sons
Sans fin pour louer Dieu, le Grand Prince des Anges.

XIII.

Le Tresorier Durant encores, audict sieur de Feuqueres
sur le mespris et puissance de la parole de Dieu.

Sonnet.

*P*our avoir mesprisé du Tres haut la sagesse
*H*élas! nous sommes tous par Adam mis en bas,
*I*l nous a tous perdus, ô Philippes de Pas,
*L*orsqu'il ne la voulut recevoir pour addresse.

*I*l a d'un cœur felon et d'une ame ladresse
(*P*ensant se faire Dieu par une pomme, helas!)
*P*referé les enfers à l'éternel soulas.
*E*st-il plus grand malheur? Est-il plus grand' destresse?

*S*i ce mespris l'eust seul en ce malheur enclos,
*D*ieu toujours en seroit offencé, mais forclos
*E*n lui nous sommes tous de la gloire supresme.

*P*as ne faut, toutes fois, qu'en concluons ainsi,
*A*ins il faut que croijons que Dieu, de ce mal cy,
*S*auvez nous a trestous par la sagesse mesme.

XIV.

De la Theantropogamie de Marin le Saulx.

[Voir Haag, *o. l.*, II, 70. Sur la liste des condamnés du parlement de Toulouse de 1562 se trouve un „escolier nommé monsieur de Saulx, fils d'un capitaine du pays de Bordelais". Parmi ces condamnés il y en a qui se sont échappés. Est-ce que notre poète est identique avec ce personnage?]

Sonnet.

Par un sentier ouvert à la chair inconu,
Christ a prins, par la chair, des cieux hautains la trace,
Et fait veoir a la chair l'Eternel face à face
Au ciel où sans sa chair nul ne fust parvenu.

Sa chair franche de chair, en chair a subvenu
A ceste chair de chair, lui faisant au ciel place.
Sa chair meurtrit la chair, sa chair de sang efface
Le meurtrier de la chair des creux enfers venu.

Sa chair donne à la chair par mort vie eternelle,
Sa chair donne l'esprit à ceste chair charnelle,
Sa chair guide la chair aux cieux par ses enfers.

Sa chair donne à la chair de sa chair nourriture,
Sa chair fait à la chair de tous biens ouverture,
Par le sentier des maux que sa chair a soufferts.

Ici se termine le recueil; sur le verso de la page où est écrite cette dernière poésie et qui précède donc immédiatement le titre de l'œuvre imprimée, on lit ces deux vers:

Du Vray Chrestien les Armes
Sont Prières et Larmes.

Groningen. J. J. SALVERDA DE GRAVE.

ELIE LUZAC.

I.

Il y aurait à écrire sur la vie et les ouvrages d'Elie Luzac une étude des plus intéressantes, car ce petit-fils de réfugié, qui maniait le français et le néerlandais avec une égale facilité, a déployé une activité débordante dans les domaines de la science, de la philosophie, de la politique, et de l'économie sociale [1]).

Une pareille étude ferait connaître le philosophe de l'école de Leibnitz et de Wolff, qui annonce Kant et la doctrine du *noumène* dans ses *Recherches sur quelques principes des connaissances humaines* (1756), et qui, par la publication des *Institutions du droit de la Nature et des gens de Wolff*, et surtout par les additions et les notes dont il l'enrichit, rendra ce livre vraiment classique (1772). Elle ferait connaître également le critique de La Mettrie, de Rousseau et le commentateur de Montesquieu [2]). Et à côté du philosophe on étudierait le pénétrant jurisconsulte, auteur de plusieurs mémoires remarquables par la vigueur du raisonnement et du style, entre autres celui contre l'établissement projeté d'une censure en Hollande (1766), ou celui contre le privilège de la Compagnie des Indes orientales relativement aux ports du Bengale et de la Côte de Coromandel.

On reconnaîtrait le grand mérite qu'a eu Luzac en publiant et en rédigeant lui-même des périodiques faisant connaître par des résumés, des extraits et des critiques les principaux ouvrages littéraires et surtout scientifiques parus en France, en Hollande, en Angleterre et en Allemagne; je pense surtout au *Nederlandsche Lettercourant* (1760 – 1763) et à la *Bibliothèque impartiale.*

On rappellerait avec reconnaissance qu'il est l'auteur d'une traduction hollandaise de la *Richesse de la Hollande* d'Accarias de Sérionne (1780),

---

1) Pour l'histoire de la vie et des ouvrages d'Elie Luzac consulter Haag, *La France protestante,* H.-C. Cras, *Notice sur la Vie et les Ecrits d'Elie Luzac,* dans *le Magasin encyclopédique ou journal des sciences, des lettres et des arts* (année 1813, tome IV), et la *Notice* précédant le *Catalogue de la Bibliothèque de Louis Caspar Luzac* (Leide, Van der Hoek frères; Amsterdam, Frederik Muller, 1872). Une traduction de la Notice de Cras se trouve dans l' *Algemeene Konst- en Letterbode voor het jaar 1813.*

2) L'édition de 1760 de Montesquieu publiée à Amsterdam par Arkstee et Merkus renferme des remarques philosophiques et politiques d'un anonyme. Cet anonyme, c'est Elie Luzac.

étude abondamment documentée sur les sources et le développement de la prospérité des Provinces-Unies, et qui a, en outre, le mérite d'indiquer les moyens de relever l'industrie et le commerce tombés en décadence. La traduction de Luzac vaut mieux que l'original, tant à cause des corrections importantes et des additions considérables qu'il y a faites qu'à cause des nombreuses pièces justificatives qu'il y a jointes. Et, dans cette étude on n'oublierait pas non plus le rôle joué par Luzac dans la lutte entre les patriotes et les partisans du Stadhouder.

Le portrait intellectuel qui s'en détacherait, serait celui d'un homme très érudit, sagace, et d'une ardente activité. Luzac, qui avait en outre un esprit méthodique, recherchait avant tout le raisonnement rigoureusement exact. L'influence de Musschenbroek et de Lulofs, dont il suivit, encore jeune, les cours de mathématiques et de physique, et qui l'honorèrent d'une amitié particulière, a certainement contribué à développer en lui cette tournure d'esprit, qui lui fit embrasser avec ardeur le système philosophique que Wolff avait établi en Allemagne sur les bases posées par le grand Leibnitz.

Remarquons aussi que Luzac redoutait les extrêmes. Il n'est pas surprenant qu'il ait pris comme devise: *Nec temere nec timide.* Par sa vaillante défense de la liberté de la presse, il comptera parmi les partisans du progrès au XVIIIe siècle, mais son apologie du stadhoudérat, ses attaques contre les idées de Jean-Jacques sur la souveraineté du peuple, sa haine de toute doctrine religieuse prenant la conscience comme arbitre, le rangeront parmi les esprits conservateurs et modérés.

Ajoutons que si les idées de Luzac étaient modérées, la façon dont il les exprimait ne l'était nullement. Le ton qu'il prend envers Rousseau est souvent d'une extrême acerbité.

Né en 1723, Elie Luzac était entré avant vingt ans dans la maison de librairie que son oncle Jean avait fondée en 1729 à Leyde. Il exerçait, outre ces fonctions de libraire-éditeur, celle d'avocat. Il fréquentait peu le barreau, mais il se fit une grande renommée en composant des „consultations", des mémoires sur des questions compliquées de droit commercial.

Comme éditeur, Elie Luzac publia en 1748 le fameux livre de La Mettrie: *L'Homme machine.*

Les ouvrages de La Mettrie n'ont pas été en odeur de sainteté ni au XVIIIe siècle ni longtemps après. La faute en est, en grande partie, à son *Art de jouir*, apologie de la volupté, et à sa fin peu ordinaire: il serait mort pour avoir trop gloutonnement avalé un pâté [1]). On le considéra comme un homme immoral qui voulait justifier sa vie licencieuse par une glorification de la matière. Lange, dans son admirable *Geschichte des Materialismus* (1866), Du Bois-Reymond, dans un éloquent discours à l'Académie des Sciences de Berlin (1872) et Nérée Quépat dans son *Essai sur Lamettrie, sa vie et ses œuvres* (1873) ont

1) La vérité est que le lard que renfermait le pâté de faisan truffé a dû être corrompu, ce qui a causé une intoxication aigüe dont La Mettrie est mort. S'il avait pris un vomitif, il aurait été sauvé probablement. Malheureusement il s'est fait donner plusieurs saignées, croyant peut-être qu'il ne souffrait que d'une indigestion. La Mettrie est mort „en philosophe", repoussant, en raillant, toute tentative de conversion (Voir Dr. Ernst Bergmann, *Die Satiren des Herrn Maschine,* Leipzig, 1913).

contribué beaucoup à la réhabilitation de la mémoire de La Mettrie. Lange le peint comme un hardi penseur et un habile médecin, qui, poussé par l'amour de la science, sacrifia une brillante pratique à Saint-Malo pour aller suivre en 1733 les cours de Boerhaave à Leyde. Avant d'écrire *L'Homme machine* La Mettrie avait publié une *Histoire naturelle de l'âme*, exposé systématique de la doctrine matérialiste. *L'Homme machine*, au contraire, veut non seulement exposer et prouver, mais surtout persuader et entraîner.

En 1746 La Mettrie était venu pour la seconde fois en Hollande. Il avait dû fuir Paris où son *Histoire naturelle de l'âme* et une satire contre les célèbres médecins de la capitale avaient causé un vrai scandale et où ses ouvrages avaient été brûlés deux jours après les *Pensées philosophiques* de Diderot.

Elie Luzac fait précéder l'édition de *l'Homme machine* d'un *Avertissement de l'imprimeur*. Il croit nécessaire de se défendre d'avance contre le reproche d'avoir publié „un livre aussi hardi que celui-ci".

Il ne l'aurait certainement pas publié s'il n'avait cru la religion à l'abri de toutes les tentatives pour la renverser, et ajoute-t-il, s'il avait été sûr qu'un autre imprimeur n'eût pas fait très volontiers ce que lui aurait refusé par principe de conscience. Et puis, on a tort de vouloir supprimer les arguments contraires aux idées de la divinité et de la religion. „Quel moyen, quelle espérance de confondre jamais les irréligionnaires, si on semble les redouter?" Qu'on les laisse s'exprimer librement, mais qu'on les combatte! „Si la religion n'est pas victorieuse, c'est la faute des mauvais auteurs qui la défendent. Que les bons prennent la plume, qu'ils se montrent bien armés; et la théologie l'emportera de haute lutte sur une aussi faible rivale. Je compare les athées à ces géants qui voulurent escalader les cieux: ils auront toujours le même sort".

Luzac termine son „Avertissement" par cette remarque: „L'auteur, que je ne connais point, m'a envoyé son ouvrage de Berlin, en me priant d'en envoyer six exemplaires à l'adresse de Mr. le marquis d'Argens. Assurément on ne peut mieux s'y prendre pour garder l'incognito; car je suis persuadé que cette adresse même n'est qu'un persiflage".

L'auteur que Luzac prétend ne pas connaître, se trouvait alors en Hollande, et rien de plus naturel que lui, que Frédéric cherchait à appeler à sa cour par l'intermédiaire de d'Argens, ait voulu envoyer à Berlin quelques exemplaires de son nouveau livre.

Quant à la date de la publication de *L'Homme machine*, elle ne peut pas être fixée exactement. Les démêlés de Luzac avec le consistoire de l'Eglise wallonne de Leyde à propos de la publication du livre de La Mettrie, commencent le 18 décembre 1747. C'est donc avant cette date que l'*Homme machine* a dû paraître. Quant au départ de La Mettrie pour Berlin, il a eu lieu en février 1748.

Le 19 janvier 1752 Frédéric fit lire par Darget dans une séance publique de l'Académie des sciences de Berlin un *Eloge de La Mettrie* composé par le roi lui-même. Cet éloge renferme mainte remarque malveillante à l'égard de „ceux qui examinent tous les ouvrages de littérature ou de science comme si c'étaient des traités de théologie, et s'obstinent à trouver des semences

d'hérésie dans un ouvrage qui traite de physique". Mais écoutons ce que dit l'Eloge des persécutions que La Mettrie aurait subies en Hollande: „Cet ouvrage (c. à. d. *L'Homme machine*), qui devait déplaire à dès gens qui par état sont ennemis déclarés des progrès de la raison humaine, révolta tous les prêtres de Leyde contre l'auteur: calvinistes, catholiques et luthériens, oublièrent en ce moment que la consubstantiation, le libre arbitre, la messe des morts et l'infaillibilité du pape les divisaient; ils se réunirent tous pour persécuter un philosophe, qui avait de plus le malheur d'être français, dans un temps où cette monarchie faisait une guerre heureuse à Leurs Hautes Puissances". Et l'Eloge de La Mettrie continue par ce naïf éloge du magnanime Frédéric: „Le titre de philosophe et de malheureux fut suffisant pour procurer à M. La Mettrie un asile en Prusse, avec une pension du roi".

Fréron, dans ses *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, nous peint La Mettrie fuyant de Leyde à pied, dans la nuit, sans autre ressource que son inaltérable bonne humeur.

Des recherches faites dans la Bibliothèque wallonne de Leyde ont mis à jour un document intéressant qui révèle ce qui s'est passé en réalité à Leyde après la publication de l'*Homme machine*[1]). On trouve à la date du 18 décembre dans les Actes du Consistoire de l'Eglise Wallonne de Leyde la communication suivante: „La Compagnie instruite qu'il se débitait un Livre intitulé *L'Homme Machine*, imprimé à Leyde chez E. Luzac fils et comme ce livre est rempli de l'athéisme et du libertinage le plus affreux, elle a cru qu'il était de son devoir d'empêcher le débit d'un livre si pernicieux. Pour cet effet elle a d'abord fait comparaître devant elle le Sr. Elie Luzac, Imprimeur dudit livre. Après lui avoir fait faire par son président la censure convenable, elle lui a enjoint: 1. de lui remettre tous les exemplaires du susdit livre qu'il a chez lui, et tous ceux qu'il pourra recouvrer, afin qu'ils soient brûlés. 2. de lui nommer l'auteur de ce livre. 3. de lui témoigner le regret qu'il a d'avoir favorisé le débit de ce méchant livre en l'imprimant, et de lui promettre solennellement de ne plus jamais rien imprimer et débiter ancun livre qui attaque en quelque manière que ce soit la Divinité ou la Religion, ou les bonnes Mœurs.

Le Sr. Luzac a accordé à la Compagnie le 1er de ces Chefs, la priant de lui permettre de ne se déclarer sur les deux autres que mercredi prochain, ce à quoi elle a consenti".

Nous voyons ensuite que deux jours après Luzac se présente de nouveau devant la Compagnie, et réitère sa promesse de lui remettre „tous les exemplaires qu'il avait et tous ceux qu'il pourrait recouvrer du livre intitulé *l'Homme machine*". Le même jour Luzac a fait apporter ces exemplaires au consistoire. Il a déclaré en outre qu'il était hors d'état de nommer l'auteur du livre. Après quoi il a témoigné „qu'il avait un vif regret d'avoir imprimé un si méchant livre et il a promis solennellement que rien de semblable et même d'approchant ne sortira plus jamais de dessous sa presse". Et le texte ajoute: „La Compagnie a été contente de cette déclaration". Ajoutons que

---

1) Ces recherches ont été faites par Melle Cler, directrice de la Bibliothèque, que nous tenons à remercier ici pour son aide bienveillante.

la même Compagnie a demandé à la Faculté de théologie de Leyde d'examiner et de condamner le livre, mais qu'elle a refusé de fournir au grand officier l'exemplaire qu'il avait demandé. Les exemplaires que Luzac avait fait porter au consistoire, furent remis à la mairie, à la „secrétairie" de la ville de Leyde [1]).

Voilà tout ce que nous avous pu trouver jusqu'ici concernant les persécutions dont a été victime l'imprimeur de *l'Homme machine.* Mais ces quelques détails sont un échantillon de plus de l'intolérance des calvinistes d'alors, wallons ou autres, qui, en inquisiteurs tyranniques, cherchèrent à étouffer toute idée contraire à la religion révélée.

La Mettrie, se voyant menacé de tous côtés, jugea sage d'accepter la main que lui tendait Frédéric. Luzac, irrité et humilié, décida de fuir pour quelque temps le pays de la liberté, et se rendit à Göttingue où pendant deux années, il étudia le droit.

Mais avant de partir pour Göttingue, Luzac avait réédité *l'Homme machine,* en y ajoutant une réfutation du matérialisme: *L'Homme plus que machine* [2]).

Des biographes allemands de La Mettrie, Poritzky [3]) et Bergmann, attribuent cette critique à La Mettrie lui-même, qui aurait voulu éviter ainsi le soupçon d'être l'auteur de *l'Homme machine* [4]). Mais cette supposition me semble peu fondée, d'abord parce que *L'Homme plus que machine* a paru sans nom d'auteur, et pourrait donc être attribué à tout autre qu'à La Mettrie. Du reste La Mettrie, qui avait été appelé à Berlin, n'avait plus besoin de se faire en Hollande une réputation d'anti-matérialiste. Ce qui corrobore mes suppositions, c'est que La Mettrie n'a jamais hésité à exprimer ses opinions même les plus hardies. Selon Poritzky *l'Homme plus que machine* serait un ouvrage assez faible qui plaiderait plutôt en faveur de La Mettrie que contre lui. Le livre a fait sur moi une bien meilleure impression. Je crois y reconnaître déjà la sagacité de Luzac, la dialectique froide qui distinguera plus tard sa critique de Jean-Jacques Rousseau.

Du reste on n'aura qu'à considérer le style des citations, que je reproduirai plus loin, pour être convaincu que l'auteur de l'*Homme machine* ne peut pas être celui de l'*Homme plus que machine.* Luzac écrivait facilement en français, mais sa phrase est souvent lourde et pèche même par des fautes de langue. Celle de La Mettrie, au contraire, est vive et imagée.

Dans la *Préface* de son livre Luzac nie que ce soit une réfutation de l'*Homme machine*; il ne veut que combattre le matérialisme. Pourtant à travers tout son ouvrage il serre de près le texte de l'*Homme machine.* Dans la fameuse préface de son livre, dédié ironiquement à Albrecht von Haller,

---

[1]) L'édition de *l'Homme machine* que j'ai consultée, celle de la Bibliothèque de l'Université de Leyde, est datée de 1748. Elle contient 109 pages et doit être une réédition de celle de 1747, qui selon Bergmann, *Die Satiren des Herrn Machine*, p. 14, en contient 108.

[2]) *L'Homme plus que machine* (Sans nom d'auteur). A Londres, 1748.

[3]) J. E. Poritzky, *Julien Offray de Lamettrie. Sein Leben und seine Werke*. Berlin, 1900.

[4]) Les suppositions de Poritzky et de Bergmann doivent se baser sur un article (de Haller?) dans les *Göttische Zeitungen von gelehrten Sachen* (1748, 61 Stück). L'auteur termine sa critique de *l'Homme plus que machine* par cette phrase: „Das eigenste bei der ganzen Sache ist, daß der Hr. de La Mettrie selber der Verfasser dieser Schrift, nach zuverlässigen Nachrichten ist, und durch dieselbe den Vorwurf ablehnen wollen, den er sich bei allen Gott- und Wahrheitliebenden durch die starke Vermutung zugezogen, daß er der Verfasser des *homme Machine* sei".

le célèbre professeur de Göttingue, et un de ses adversaires les plus acharnés, La Mettrie adresse un éloge hyperbolique au Médecin: „Mais tout cède au grand art de guérir. Le médecin est le seul philosophe qui mérite de sa patrie, on l'a dit avant moi; il paraît comme les frères d'Hélène dans les tempêtes de la vie. Quelle magie, quel enchantement!.... Il annonce la vie et la mort, comme un astronome prédit une éclipse. Chacun a son flambeau qui l'éclaire. Mais si l'esprit a eu du plaisir à trouver les règles qui le guident, quel triomphe, vous en faites tous les jours l'heureuse expérience; quel triomphe, quand l'événement en a justifié la hardiesse!" Luzac n'approuve pas cet éloge: „L'ignorance de la logique apprête les erreurs au médecin, et les lui fait avaler à longs traits. Il ne sent pas ce qui lui manque pour faire des conclusions légitimes. Tel remède rétablit la bonne constitution de l'homme; fait d'un insensé un homme d'esprit: il n'en faut pas davantage chez lui pour conclure que l'homme n'est qu'une montre; et qu'il suffit que les ressorts soient en bon état pour le rendre raisonnable. L'homme est une machine".

D'un autre côté, Luzac s'attaque aux métaphysiciens qui semblent craindre les observations de leurs adversaires. Ils prouvent que la faculté de penser ne convient pas à la matière; ils croient devoir aller plus loin: „ils veulent expliquer l'union de deux substances si différentes; et la plupart d'entr'eux se font siffler sans rien avancer".

Mais, avant de parler de la critique de Luzac, passons en revue les principales idées du livre de La Mettrie. Les voici. L'expérience et l'observation doivent seules nous guider dans cette matière. Ce n'est qu'„au travers des organes du corps" qu'on peut atteindre le plus grand degré de probabilité sur la nature même de l'homme. La Mettrie insiste particulièrement sur l'influence que le corps exerce sur l'âme, et en cite mille exemples. „On dirait en certains moments que l'âme habite dans l'estomac, et que Van Helmont en mettant son siège dans le pylore, ne se serait trompé qu'en prenant la partie pour le tout." Si les singes ne parlent pas encore, c'est par un vice des organes de la parole. Mais ce vice est-il irrémédiable? Serait-il absolument impossible d'apprendre une langue au singe? La Mettrie ne le croit pas. Des animaux à l'homme la transition n'est pas grande. „Qu'était l'homme avant l'invention des mots et la connaissance des langues? Un animal de son espèce, qui avec beaucoup moins d'instinct naturel que les autres, dont alors il ne se croyait pas roi, n'était distingué du singe et des autres animaux que comme le singe l'est lui-même; je veux dire par une physionomie qui annonçait plus de discernement". Si La Mettrie n'admet pas l'âme, il attribue à la matière une force qui lui ressemble beaucoup, c.-à-d. l'***imagination***. Il croit que „tout s'imagine et que toutes les parties de l'âme peuvent être justement réduites à la seule imagination qui les formes toutes". Suit un dithyrambe sur l'Imagination qui „fait tous les rôles". „Par elle, par son pinceau flatteur, le froid squelette de la raison prend des chairs vives et vermeilles; par elles les sciences fleurissent, les arts s'embellissent, les bois parlent, les échos soupirent, les rochers pleurent, le marbre respire, tout prend vie parmi les corps inanimés". Etc. etc.

On s'attendrait que La Mettrie, qui attache tant de valeur à l'Imagination,

élèverait l'homme au-dessus de l'animal qui en est beaucoup moins pourvu. Il n'en est rien. „L'homme n'est pas pétri d'un limon plus précieux; la nature n'a employé qu'une seule et même pâte, dont elle a seulement varié les levains".

La Mettrie admet une loi naturelle. un sentiment inné qui nous apprend ce que nous ne devons pas faire parce que nous ne voudrions pas qu'on nous le fît. „Ce sentiment appartient encore à l'imagination, comme tous les autres, parmi lesquels on compte la pensée." Mais, selon lui, la loi naturelle ne suppose ni éducation, ni révélation, ni législateur. Il ne veut pas révoquer en doute l'existence d'un Être suprême; il lui accorde au contraire le plus grand degré de probabilité; „mais comme cette existence ne prouve pas plus la nécessité d'un culte que toute autre, c'est une vérité théologique, qui n'est guère d'usage dans la pratique".

Qui sait si la raison de l'existence de l'homme ne serait pas dans son existence même? „Peut-être a-t-il été jeté au hasard sur un point de la surface de la terre sans qu'on puisse savoir ni comment ni pourquoi; mais seulement qu'il doit vivre et mourir; semblablement à ces champignons qui paraissent d'un jour à l'autre, ou à ces fleurs qui bordent les fossés et couvrent les murailles".

La Mettrie croit impossible d'aboutir à rien de certain quant à l'existence de Dieu. „Ne nous perdons point dans l'infini, nous ne sommes pas faits pour en avoir la moindre idée; il nous est absolument impossible de remonter à l'origine des choses. Il est égal d'ailleurs pour notre repos que la matière soit éternelle, ou qu'elle ait été créée; qu'il y ait un Dieu, ou qu'il n'y en ait pas. Quelle folie de tant se tourmenter pour ce qu'il est impossible de connaître, et ce qui ne nous rendrait pas plus heureux, quand nous en viendrions à bout." Le grand argument pour l'existence de Dieu, „que dans tout le règne animal les mêmes vues sont exécutées par une infinité de divers moyens tous cependant exactement géométriques", ce grand argument n'effraie pas La Mettrie. „Le poids de l'Univers n'ébranle donc pas un véritable athée loin de l'écraser. Ce ne sont que des apparences, et il n'est pas difficile d'en trouver d'autres aussi fortes et absolument contraires. „Ecoutons, dit-il, les naturalistes: „ils nous diront que les mêmes causes qui dans les mains d'un chimiste et par le hasard de divers mélanges, ont fait le premier miroir, dans celles de la Nature ont fait l'eau pure, qui en sert à la simple bergère: que le mouvement qui conserve le monde, a pu le créer; que chaque corps a pris la place que la nature lui a assignée; que l'air a dû entourer la terre, par la même raison que le fer et les autres métaux sont l'ouvrage de ses entrailles; que le soleil est une production aussi naturelle que celle de l'électricité; qu'il n'a pas été fait pour échauffer la terre, et tous les habitants, qu'il brûle quelquefois; que la pluie pour faire pousser les grains, qu'elle gâte souvent; que le miroir et l'eau n'ont pas plus été faits pour qu'on pût s'y regarder que tous les corps polis qui ont la même propriété". Et La Mettrie fait dire à un pyrrhonien de ses amis que l'univers ne sera jamais heureux à moins qu'il ne soit athée. „Voici quelles étaient les raisons de cet abominable homme. Si l'athéisme, disait-il, était généralement répandu, toutes les branches de la religion seraient détruites et coupées par la racine.

Plus de guerres théologiques; plus de soldats de religion; soldats terribles! la nature infectée d'un poison sacré, reprendrait ses droits et sa pureté. Sourds à toute autre voix, les mortels tranquilles ne suivraient que les conseils spontanés de leur propre individu; les seuls qu'on ne méprise point impunément et qui peuvent seuls nous conduire au bonheur par les agréables sentiers de la vertu".

La Mettrie cite plusieurs faits pour prouver que chaque fibre, ou partie des corps organisés, se meut par un principe qui lui est propre. Cette force réside dans ce que les Anciens ont appelé *parenchime*, „la substance propre des parties, abstraction faite des veines, des artères, des nerfs, en un mot de l'organisation de tout le corps".

Chose curieuse. La Mettrie, qui trouve que „l'âme est un vain terme dont on n'a point d'idée, et dont un bon esprit ne doit se servir que pour nommer la partie qui pense en nous", admet pourtant l'existence d'„un principe incitant, et impétueux, qu'Hippocrate appelle ἐνορμῶν" [1]). „Ce principe existe, dit-il, et il a son siège dans le cerveau à l'origine des nerfs, par lesquels il exerce son empire sur tout le reste du corps. Par là s'explique tout ce qui peut s'expliquer, jusqu'aux effets surprenants des maladies de l'imagination".

Voici encore deux conclusions auxquelles La Mettrie aboutit et que je cite parce qu'elles sont caractéristiques:

„On voit qu'il n'y en a qu'une (c.-à.-d. une substance) dans l'univers et que l'homme est la plus parfaite. Il est au singe, aux animaux les plus spirituels, ce que le pendule planétaire de Huygens est à une montre de Julien le Roi," et: „Le corps humain est une horloge, mais immense, et construite avec tant d'artifice et d'habileté, que si la roue qui sert à marquer les secondes, vient à s'arrêter, celle des minutes tourne et va toujours son train". La Mettrie termine son ouvrage par un épilogue qui est des plus curieux. Après avoir dit que nous ne savons rien ni de notre origine ni de notre destinée, et qu'il faut donc nous soumettre à une ignorance invincible, il ajoute: „Qui pensera ainsi, sera sage, juste, tranquille sur son sort, et par conséquent heureux. Il attendra la mort, sans la craindre, ni la désirer; et chérissant la vie, comprenant à peine comment le dégoût vient corrompre un cœur dans ce lieu de délices; plein de respect pour la nature; plein de reconnaissance, d'attachement, et de tendresse, à proportion du sentiment, et des bienfaits qu'il en a reçus, heureux enfin de la sentir, et d'être au charmant spectacle de l'univers, il ne la détruira certainement jamais dans soi ni dans les autres. Que dis-je! plein d'humanité, il en aimera le caractère jusque dans ses ennemis. Jugez comme il traitera les autres. Il plaindra les vicieux, sans les haïr; ce ne seront à ses yeux que des hommes contrefaits".

Voilà, en résumé, le livre qui peut être considéré comme la première défense éloquente, scientifique et populaire à la fois de la doctrine matérialiste, et où se trouvent déjà les idées que reprendront en les élargissant les d'Holbach et les Diderot, les Büchner et les Haeckel.

---

1) Selon Poritzky (p. 170) un ouvrage d'un neveu du célèbre Boerhaave, qui avait paru en 1745 à Leyde, aurait attiré l'attention de La Mettrie sur le principe d'Hippocrate.

Dans *l'Homme plus que machine* Luzac oppose aux idées de La Mettrie plusieurs arguments dont voici les principaux. En premier lieu il essaie de démontrer l'inertie de la matière. Une fois en repos, il faudra une force déterminée hors d'elle pour la mettre en action, et une fois en mouvement, il faudra une force déterminée hors d'elle pour la faire changer de direction, ou la mettre en repos. L'idée de la matière en repos, dans un repos parfait, exclut toute idée d'action et de passion, c'est-à-dire *recevoir des idées*, les *comparer*, les *reproduire*, *juger*, *préférer un état à l'autre*, en un mot *penser*. Et le mouvement ne concède pas nécessairement à la matière la faculté de penser. Si cela était, les boulets et les bombes ne penseraient-ils pas? „Mais que la matière soit en mouvement ou qu'elle soit en repos, si vous lui accordez la faculté de penser, pourquoi le colosse de Rhodes ne pense-t-il pas aussi bien que vous? La grandeur n'est que relative".

Ensuite Luzac nie que des faits rapportés par La Mettrie il résulte que la faculté de penser soit un attribut de la matière. „Supposons que par le trou d'une chambre nous vissions le pinceau d'un habile peintre tracer une magnifique image; que nous vissions de plus qu'à mesure que le pinceau se trouvait en désordre, ou bien les couleurs mal mêlées, l'image qui se formait était défectueuse; n'aurait-on pas raison de nous rire au nez, si nous allions conclure de là que c'est le pinceau qui forme l'image par les couleurs, et si nous déclarions ridicules ceux qui prouvent que cela est incompatible avec le pinceau, et qui admettent pour cela une cause directrice." Autre exemple: La façon d'un instrument fait-elle le premier mérite du musicien? „A mesure que le corps est sain, l'âme se trouve mieux en état de mettre ses facultés en usage; mais comme d'ailleurs le musicien n'a du rapport à son instrument qu'autant qu'il s'en peut servir, l'âme tout de même n'a du rapport à l'organisation du corps qu'autant qu'elle en peut faire usage". Et ceci: „Le vin de champagne ne changera jamais un paysan en docteur ni le pain bis un sage en ignorant".

Il y a dans le corps de l'homme ou dans toutes ses parties, un principe de vie qu'on ne peut expliquer par les lois méchanico-hydrauliques. „Les termes dont on se sert pour désigner ce principe, n'expliquent rien, qu'on le nomme *ἔνορμῶν*, soit *chaleur*, ou *force innée*, soit *irritabilité*. Mais si on demande d'où vient cet *ἔνοφμῶν*, on n'en pourra pas plus donner raison que de l'effet qu'on observe dans tant de corps, et qu'on nomme *attraction*."

Le matérialiste voudrait effacer la différence entre l'homme et l'animal. „Parce qu'un animal, le premier de son espèce, fait voir plus d'industrie qu'on homme imbécile, dira-t-on que les animaux et les hommes ne diffèrent que par la construction de leur corps?" .... Le Flûteur de Vaucanson joue avec plus de justesse que moi; la cause qui lui donne ce pouvoir est-celle supérieure à celle qui me fait jouer plus mal? Si on manque de bon sens au point de l'affirmer, pourquoi la cause qui me donne ce pouvoir, me donne-t-elle après trois mois d'exercices le pouvoir auquel ce Flûteur n'atteindra jamais?"

Dans la dernière partie de sa brochure Luzac démontre que la raison de l'existence de l'Univers ne peut pas se trouver dans l'Univers, ni la raison de l'existence de l'homme dans l'homme même, comme une partie

de cet univers. Les preuves qu'il donne de cette affirmation, ne semblent pas très fortes.

„Il est vrai, dit Luzac plus loin, nous ne connaissons point l'univers ni son composé, mais ce que nous en connaissons nous prouve évidemment que des causes cachées dans son sein ne peuvent l'avoir produit. Voyez la plus subtile particule de matière, contemplez l'univers en son entier, et jugez si vous remarquez dans son sein la moindre trace d'une existence de soi-même. Ce polype de Trembley vous fait voir une génération merveilleuse, mais prenez-y garde, elle ne vous offre pas dans son sein la première cause de son existence. Ce subit changement même, qui vous étonne, prouve qu'il faut chercher la raison de son existence dans une cause qui existe hors de lui".

A l'encontre de La Mettrie, Luzac croit que l'existence de Dieu entraîne la nécessité du Culte, c.-à.-d. „l'acte de régler notre volonté sur celle de l'Être suprême". „La conviction de l'existence d'un être suprême, la persuasion que cet être nous a imposé et a eu droit de nous imposer une loi, sont les fondements du droit naturel auquel l'homme est sujet, ainsi que le principe du droit naturel, non pas uniquement considéré par rapport aux effets, mais aussi aux agents, sera la volonté de l'Être suprême selon laquelle nous devons régler la nôtre, pour tendre au bonheur du genre humain, de toute société, de tout particulier, et de nous-mêmes, dans la persuasion que nous y sommes indispensablement obligés par cet Être".

Si La Mettrie glorifie l'athéisme, Luzac le combat avec une extrême violence: „Que deviendraient les créatures si le monde était athée! Point de guerre de religion, il est vrai, mais le tout ne serait rempli que d'un brigandage continuel. Toute la terre ne retentirait que d'affreux gémissements, et tous les réduits ne seraient que des coupe-gorge. Chacun serait un Alexandre. Sourds à tout ce qu'inspire le respect envers un Être surprême, uniquement livrés aux conseils spontanés de leur propre individu, la malice, affermie par l'assurance, ferait le même effet dans l'homme qu'une faim dévorante dans la bête".

La conviction d'une Divinité nous porte au contraire à la recherche de sa volonté, et cette recherche nous mène à la connaissance de notre devoir envers cet Être, envers les autres créatures, envers nous-mêmes, et à la persuasion, que nous devons mutuellement chercher à nous rendre réciproquement heureux. „Cette connaissance déracinerait toutes les guerres, formerait les sociétés les plus liées, si les passions ne l'obscurcissaient, et si les hommes, pour s'y livrer, ne cherchaient pas à étouffer ce que la connaissance d'une Divinité leur impose. Point de traités violés, point de serments rompus, point d'invasions perfides; on ne donnerait pas prise à un Hobbes de dire *homo homini lupus*."

Luzac termine par une attaque contre la suffisance des expérimentateurs „qui croient que rien ne cède à leur scalpel, microscope, balance, et que leur adresse peut découvrir toutes les merveilles de la nature". „Qu'est-ce qui leur fait ajouter foi à leurs observations s'ils n'admettent d'Être souverain, intelligent; je dis plus, s'ils n'admettent dans cet Être une extrême bonté pour ses créatures?" .... Les expériences sont incertaines et se contredisent. Ce

qui est démontré aujourd'hui sera nié demain, et l'inverse. Les expériences ne font que dévoiler la vérité, c'est la sagacité qui les découvre. „Sans l'art de raisonner, Newton, Boyle, 's-Gravesande n'auraient pas fait grand chose de leurs expériences." „On voit par là que celui qui n'a que la bâton de de l'expérience pour guide ne peut qu'être un misérable boiteux".

Après le résumé et les quelques citations que j'en ai donnés, on aura compris que *l'Homme plus que machine* ne peut pas être de La Mettrie. On y trouve déjà les idées et le style qui caractériseront les autres ouvrages de Luzac, et la conception divine du droit de nature qu'il avait empruntée à Grotius et qu'il devait développer plus amplement dans son commentaire sur le célèbre ouvrage de Wolff. J'y trouve aussi un passage caractéristique sur les „malicieuses calomnies" dont a été victime l'auteur de *l'Homme plus que machine*. Il n'aurait pas écrit cet essai, dit-il, si on n'avait jugé à propos de lui attribuer des sentiments tout à fait contraires aux siens. C'est pour confondre ces calomniateurs qu'il a composé la brochure.

Luzac avait dû déclarer à la Compagnie qu'il se repentait d'avoir imprimé un si mauvais livre. Cela n'a été qu'une phrase extorquée. En réalité il était convaincu qu'on ne doit pas empêcher les sentiments antireligieux de se manifester librement. Il l'avait dit clairement dans l'*Avertissement* précédant l'*Homme machine*, il devait défendre les mêmes idées dans son *Essai sur la liberté de produire ses sentiments* (1749) [1]. On s'aperçoit que les contrariétés que lui a causées la publication de l'*Homme machine*, l'ont irrité. Il a appris à connaître que la liberté de la presse n'est pas suffisamment garantie en Hollande, et c'est pourquoi il dédie son ouvrage à l'Angleterre. „C'est à toi, peuple véritablement libre, que je veux consacrer un petit ouvrage qui a la plus belle partie de la liberté de l'homme pour objet. De tous les peuples du monde, vous êtes peut-être le seul qui en jouissez parfaitement".

Sans cette liberté les Collins, les Clark, les Robin, les Newton, les Bentley, les Locke n'auraient peut-être été que des savants ordinaires. En Angleterre on ne connaît pas „une rage de forcer la persuasion", „on n'y voit pas un Descartes proscrit et un Bayle sans appui".

Voici quelques-uns des arguments qu'emploie Luzac pour défendre la liberté de la presse.

Sans une pleine liberté de produire ses sentiments, la recherche de la vérité est impossible. A moins d'avoir détruit tout ce qui ébranle une proposition, on ne peut se glorifier de l'avoir démontrée rigoureusement. Et comment connaître „tout ce qui ébranle", c.-à.-d. toutes les objections, si on empêche les sentiments de se produire librement?

Souvent on les empêche de se produire, parce qu'il sont débités trop éloquemment. „Les livres de Moïse sont émanés de Dieu. On le dit, il faut que je le croie. *Phocion* le nie; mais on l'empêche d'en produire les raisons. Si Phocion a tort, pourquoi l'empêche-t-on de parler? Parce qu'il débite bien sa marchandise et qu'il a le don de persuader en partage". Mais le don de persuader, n'est-ce pas l'art de donner les preuves les plus évidentes,

---

1) *Essai sur la liberté de produire ses sentiments.* Au pays libre, pour le bien public, 1749. Avec privilège de tous les véritables philosophes.

ou du moins les plus plausibles? „On veut donc que j'ajoute foi à ce qui est prouvé moins pour rejeter ce qui est mieux prouvé? Non, on veut que je ne sois pas pris à l'hameçon de l'élégance, parce que je n'ai pas assez de force pour voir ce qu'il y a de vrai dans ces raisonnements-ci. Mais si j'emploie les lumières dont Dieu a bien voulu me gratifier? La société serait bouleversée, et cent mille âmes seraient corrompues avec la mienne" . . . . On voit que Luzac se moque avec verve des entraves qu'on veut opposer à la libre production des sentiments. Cette défense ne sera-t-elle pas attribuée à la crainte, à une espèce d'incertitude et d'appréhension? Qu'en arrivera-t-il? Que les esprits faibles n'auront plus de confiance dans leurs docteurs.

Luzac admet que le souverain ait le droit de restreindre la liberté sur la diffusion de certains sentiments, s'il juge que l'utilité publique le demande; mais il veut que „le peuple conserve le droit d'exposer ses sentiments sur la persuasion des souverains". „Et, ajoute Luzac, puisque nous avons prouvé dans le chapitre précédent qu'il n'y a réellement point de sentiments dont la production puisse être nuisible à la société, il est prouvé aussi qu'aucun d'eux n'a le droit de limiter cette liberté, puisque ce droit ne résulterait que d'une persuasion erronée". Il faudra donc même permettre les libelles qui excitent à la révolte? Certainement. Si les libelles tâchent de prouver qu'on est mal gouverné, que les privilèges sont foulés aux pieds, ils ne font pas de mal tant que le gouvernement est bon. „Car il est aussi impossible d'exciter à la révolte un peuple bien gouverné qu'il est impossible d'enseigner l'algèbre à un bœuf".

Le souverain ne peut pas être au courant de tout. Il doit laisser le soin de la censure à des conseillers, et voilà un autre danger. Ces conseillers sont-ils à la hauteur de leur tâche? „Un souverain, par exemple, ou ses conseillers pourront-ils connaître à fond le droit de la nature et des gens sans savoir ce qui fait la faiblesse des arguments de Hobbes, et de tant d'autres, qui ont donné de travers sur certains points de cette science?" . . . . Très souvent un roi choisit fort mal ses confidents. „Puisque le monde est fait ainsi, et que ceux qui gouvernent pour les souverains et en leur nom, sont souvent des personnes peu capables, vicieuses, et que les dignités et les rangs ne font que rendre moins propres encore à leur devoir, il en résulte que le peuple étant mal conduit, mal traité, et enfin tyrannisé, ne regarde qu'avec mépris et horreur ceux que le souverain emploie pour le bien de l'état".

Luzac se permet également de faire une remarque timorée à l'égard des autorités ecclésiastiques dont il avait appris à connaître l'arrogante intolérance. „Les théologiens sont ceux qui ont le plus outré ce droit prétendu et imaginaire (c.-à-d. le droit d'être indépendants et d'exercer une certaine supériorité sur ceux dont ils sont les chefs). On n'a qu'à lire ce que Mr. Barbeirac en dit, pour n'en plus douter. Et pour ne pas nous arrêter sur des particularités, il suffit de remarquer ici que ce grand homme attribue ce désir à une ambition démesurée".

(*à suivre.*)

Hilversum. P. VALKHOFF.

DE BEOEFENING DER DUITSCHE DIALECTKUNDE.

II.

Scherpe waarneming met oor en oog is een van de eerste vereischten bij het wetenschappelijk dialectonderzoek. Toch zijn er gevallen, waarin het oor en het gezicht alléén niet toereikend zijn, om zich voldoende rekenschap te kunnen geven van een bepaald klankverschijnsel. De klanken kunnen dan door instrumenten worden opgevangen, met behulp waarvan men ze nauwkeurig experimenteel kan onderzoeken op bepaalde eigenschappen: nasaleering, kwantiteit, toonhoogte, al of niet medeklinken der stembanden, enz. De experimenteele phonetica stelt ons in staat, dergelijke eigenschappen uiterst zorgvuldig na te gaan: elk spoortje van nasaleering wordt door een speciaal daarvoor ingericht instrument (kymographion) opgeteekend, de kwantiteit kan zeer gemakkelijk tot op $\frac{1}{100}$ seconde nauwkeurig worden gemeten, voor elken zin, voor elk afzonderlijk woord, ja zelfs voor iedere losse klank zijn we in staat een curve te construeeren, die de rijzing of daling van stem precies aangeeft.

In den laatsten tijd legt men zich veel toe op het nauwkeurig experimenteel onderzoek der klanken. Verscheidene monographieën zijn er reeds verschenen, waarin men zich uitsluitend bezig houdt met het vaststellen van hoogtecurven, het berekenen der gemiddelde kwantiteit van vocalen en consonanten. Dergelijke onderzoekingen liggen aan de grens van het philologisch terrein, vaak zijn het zelfs zuiver natuurwetenschappelijke verhandelingen — door niet-philologen geschreven – die hoofdzakelijk in hun resultaten waarde voor de philologie hebben. Menig philoloog slaat bij het zien van zooveel curven en tabellen van schrik het boekje dicht. En heeft hij eens een phonetisch laboratorium bezocht, waar zooveel vreemde instrumenten hem aanstaren, waar smeerolielucht hem tegemoet waait en personen met lange witte jassen puffende motoren aanzetten, terwijl groene en blauwe electrische vonken knetterend opflikkeren, dan voelt hij zich daar niet thuis en heeft zich misschien reeds dadelijk in stilte voorgenomen, zich nooit weer met dat vak op te houden, gedachtig aan het spreekwoord van den schoenmaker.

Erkend moet worden, dat de experimenteele phonetica zich steeds meer in natuurwetenschappelijke en physiologische richting ontwikkelt [1]). Ze is langzamerhand een bijzonder vak van wetenschap geworden, aan welker beoefenaars men nu juist niet bij voorkeur een philologische vooropleiding zal geven. Maar het zou verkeerd zijn, de banden tusschen de philologie en de experimenteele phonetica op den duur geheel te verbreken. Laten we dan desnoods een voortgezet systematisch onderzoek van geheele talen en dialecten aan beroepsphonetici overlaten! Doch doen zich gedurende ons dialectonderzoek bij zekere taalklankverschijnselen moeilijke kwesties voor, hebben we tevergeefs gepoogd, door scherp luisteren gewaar te worden, wat voor verborgen werkingen er in de spraakwerktuigen plaats hebben, dan zullen

1) Standaardwerken als dat van Rousselot, *Principes de Phonétique Expérimentale* en Scripture, *The Elements of Experimental Phonetics* zijn algemeen bekend. Een samenvattend artikel van medisch standpunt met talrijke literatuuropgaven geeft H. Zwaardemaker in *Medizinisch-pädagogische Monatsschrift für die gesamte Sprachheilkunde, Internat. Centralblatt für exp. Phonetik,* XIX (1909), 289—299, 321–332, 353–363.

we goed doen, in het phonetische laboratorium ons licht op te steken; we kunnen ons door een ervaren laborant omtrent de te gebruiken instrumenten laten voorlichten en dan met zijn hulp de noodige experimenten op bepaalde dialectsprekers verrichten. In vele dubieuze kwesties, die tevoren onoplosbaar schenen, geven de instrumenten uit het phonetisch laboratorium ons wit op zwart (van het beroet papier) een antwoord, dat voor geen dubbelzinnige uitleg meer vatbaar is

Er is nog een andere, zeer gewichtige reden, waarom speciaal de dialectwetenschap steeds voeling moet houden met de experimenteele phonetica. Een goed uitgerust phonetisch laboratorium bergt ook phonographen, grammophonen en instrumenten voor het maken van grammophonische opnamen. En zou het nu niet van groot belang zijn, als we naast de toch altijd nog gebrekkig benaderende dialectbeschrijving, een middel hadden, om een stukje van het dialect, zoo uit het leven gepakt, voor het nageslacht te kunnen bewaren? Al lezen we nog zooveel over een mooie schilderij, een duidelijke voorstelling zullen we er ons eerst van kunnen maken, wanneer we een reproductie voor ons hebben.

Wanneer we de tegenwoordige mooie grammophoonplaten met de nog zeer primitieve phonografische opnamen uit onze jeugd vergelijken, dan krijgen we de overtuiging, dat met de toenemende volmaking dezer spreekmachines ook hare beteekenis voor dialect- en taalstudie belangrijk is toegenomen. Al vroeg is dan ook door verschillende onderzoekers het dialectonderzoek naar deze objectieve methode ter hand genomen. Voor ons land hebben zich op dit gebied b.v. Gallée en Zwaardemaker, Eykman en Verschuur verdienstelijk gemaakt.

In Weenen is in 1900 een groot phonogram-archief[1]) opgericht, waar opnamen van alle mogelijke talen en dialecten worden bewaard. Deze inrichting is op zeer ruime leest geschoeid en de grootste van dien aard; behalve linguistische platen verzamelt men ook muziekopnamen en stemportretten van beroemde personen.

Men heeft na herhaalde proefnemingen een phonograaf van betrekkelijk geringen omvang geconstrueerd, die zich bij uitstek leent, tot het maken van opnamen op reis[2]). Met dit handige toestel heeft men reeds over de twee duizend opnamen over de geheele wereld gemaakt. Naast Duitsche dialectopnamen vindt men in het archief platen uit Zweden, Ierland, Wales, Bretagne, Bosnië, Indië, Nieuw-Guinea, China, Zuid-Afrika en als laatste nieuwigheid opnamen van Russische krijgsgevangenen.

De opnamen worden gemaakt op platen[3]) van was, en later in het labora-

---

[1]) H. W. Pollak, *Das Phonogramm-Archiv der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien* (*Germ. Rom. Mon.*, 1914, 257—269).

[2]) Een uitvoerige geïllustreerde beschrijving van dit apparaat vindt men in *Wien. Sitz. Ber. Math. nat. Kl.* Bd. CXXI, Abt. II*a*, 1875—1882. Men leze ook de practische raadgevingen, die onlangs door R. Pöch zijn gepubliceerd: *Technik und Wert des Sammelns phonographischer Sprachproben auf Expeditionen* (*W.S.B. m.n. Kl.* Abt. III, Bd. CXXVI).

[3]) Het publiek noemt een toestel met platen gewoonlijk een grammophoon, een apparaat met rollen een phonograaf. In Weenen verstaat men onder grammophonen alleen die spreekmachines, waarvan de naald in horizontaal heen en weer gaande richting het was beschrijft (Berliner-schrift); bij een phonograaf (met platen of met rollen) beweegt de stift zich op ongelijke diepte in verticaal op en neer gaande richting (Edison-schrift).

torium verder bewerkt. Door ze galvanoplastisch te behandelen verkrijgt men negatieven van koper; de origineele wasplaten worden van het koper los gemaakt en gaan daarbij verloren. Het verkregen negatief is nu het kostbare voorwerp voor het archief; men kan er positieve wasafdrukken van maken, zooveel men verkiest.

Mijn oordeel omtrent de Weensche phonogrammen moet ik ten deele gronden op dat, wat anderen erover meedeelen, en verder op de ervaringen, die ik met een paar zelf gemaakte phonogrammen heb opgedaan. Door de welwillendheid van Prof. Zwaardemaker kon ik namelijk in den zomer 1917 in Groningen een paar opnamen maken met een te Utrecht thuis behoorende archief-phonograaf van Weensch model. Van een 11-tal opnamen konden er 9 voor een galvanoplastische behandeling in aanmerking komen. Ik hoop in een later artikel meer in het bijzonder over deze platen en de gevolgde methode te spreken en moet hier volstaan met eenige algemeene opmerkingen.

Wie met deze opnamen een getrouwe imitatie van de menschelijke stem meent te verkrijgen, een volkomen geslaagd stemportret dus, dat als duidelijke illustratie van het dialect zou kunnen dienen in school of college-zaal, zal zich teleurgesteld vinden. Ik moet bekennen, dat ik zelf gehoopt had, de platen in de toekomst voor een zoodanig doel te kunnen gebruiken. Een dergelijke overschatting van de te verwachten resultaten komt trouwens vrij veelvuldig voor. E. Felber waarschuwt daartegen[1]): „Selbst heute, nach mannigfaltigen Verbesserungen, gibt noch kein Phonograph ein getreues Bild aller Laute wieder; — bei einer bekannten Sprache ergänzt man sich allerdings vieles beim Abhören unbewusst, erst bei einer fremden Sprache beginnt man die Unsicherheit zu fühlen und bemerkt, dass jedes Diaphragma bei gewissen Lauten mehr oder weniger versagt. — Der Hauptwert des Phonogramms liegt in der getreuen Wiedergabe der Tonhöhe und des Akzents, die uns eben bei Bekanntem das identische Abbild des Gesprochenen vortäuscht und uns das Fehlen oder undeutliche Erscheinen gewisser Laute gar nicht zum Bewusstsein kommen lässt. Heute ist man sich klar darüber, dass nur jenes Phonogramm wissenschaftlich vollwertig ist, das man beim Abhören mit einem Wort für Wort aufgenommenen, wenn nötig, auch genau transkribierten Texte vergleichen kann. Da diese genaue Niederschrift gleichzeitig mit der phonographischen Aufnahme aus äusseren Gründen unmöglich ist, beschränkt man heute die Aufnahmen auf Texte, deren Wortlaut früher schon genau festgestellt und niedergeschrieben ist und von denen der zu Phonographierende während des Hineinsprechens in den Apparat nicht mehr abweichen darf."

Nog om een andere reden is het — helaas — wenschelijk om den text van het phonogram reeds van te voren vast te stellen: de copieën, die naar het koperen negatief gegoten worden, dat zijn dus de platen, waarmede men tenslotte te werken heeft, zijn minder duidelijk dan de origineele opname[2]).

---

1) *W. S. B. ph. h. Kl.*, Bd. CLXX, blz. 2.
2) J. Seemüller, *Deutsche Mundarten*, I, blz. 1 (*W. S. B. ph. h. Kl.* Bd. CLVIII).
E. Herzog, *Französische Phonogrammstudien*, bl. 3 (*W. S. B. ph. h. Kl.* Bd. CLXIX).

Nu heeft echter dat gebondenzijn aan een vooraf vastgestelden text tengevolge, dat men zich hoofdzakelijk tot de meer ontwikkelden moet wenden. Proeven met ongeletterden (waaronder juist de meest onvervalschte dialectsprekers zijn) stuitten vaak op zulke moeilijkheden, dat de opname nagenoeg onbruikbaar werd [1]).

De bespieding der intieme natuur — waarin de kinematographie het reeds zoo ver heeft gebracht — is dus met de Weensche phonograaf nog niet mogelijk. Er is eenige régie noodig om een opname te doen slagen. De persoon, die gephonographeerd wordt, moet verder luid, langzaam en goed gearticuleerd spreken. Wanneer hij niet door zijn maatschappelijke positie (onderwijzer, gemeenteraadslid, afslager) of door oefening uit liefhebberij (populair verteller, lid van een reciteervereeniging) een zekere heerschappij over zijn spraakwerktuigen heeft verkregen, is er gevaar dat hij van zijn gewone spreekwijze niet onbeduidend afwijkt. Verstaanbaarheid en grootere bruikbaarheid der platen, moeten niet zelden ten koste van de natuurlijkheid en „echtheid" worden verkregen [2]).

Groote waarde hebben de Weensche opnamen voornamelijk voor de bestudeering van accent en zinsmelodie der dialecten. Daarnaast bewijzen de phonogrammen onschatbare diensten bij het experimenteel-phonetisch onderzoek. Dat blijkt wel uit de lange serie *Mitteilungen der Phonogramm-Archivs-Kommission*, waarvan er tot nog toe 47 zijn verschenen [3]).

Van zeer groot belang is het, dat men de platen niet alleen tegenwoordig, maar ook in later tijden voor phonetische onderzoekingen kan gebruiken, en dat men dus, ook als het dialect reeds is verdwenen, de klankverschijnselen van tegenwoordig toch altijd zal kunnen analyseeren. Ik zou al te veel in technische bijzonderheden treden, wanneer ik hier ook nog op de fijnere analyse der phonogrammen inging. Reeds thans heeft men instrumenten geconstrueerd, om de glyphen in het was nauwkeurig te onderzoeken en te meten en sterk vergroot op papier over te brengen [4]), en het is te voorzien, dat de techniek op dit gebied nog groote vorderingen zal maken. Men heeft reeds waargenomen, dat bepaalde vocalen en consonanten zich in de graphische voorstelling door enkele steeds wederkeerende karakteristieke eigenaardigheden onderscheiden. Even is de vraag opgekomen, of het dan

---

1) Seemüller, *ibid.*, blz. 2.
Bij onbeschaafde volkeren zijn de moeilijkheden natuurlijk nog veel grooter. R. Pöch vertelt daar het een en ander van in *W. S. B. m. n. Kl.*, Abt. III, Bd. CXXVI. Zoo kon hij een Kalahari-boschjesman, die wegens zijn voortreffelijk verteltalent de aangewezen persoon scheen te zijn, ten slotte niet gebruiken, omdat de man zich niet aan een vooraf gesproken text kon houden en een te weinig duidelijke articulatie had.

2) „Dialekt im Munde schriftsprachlich Gebildeter wird wohl nie Anspruch auf unbedingte „Echtheit" erheben können. Dennoch haben die Erfahrungen, die ich auch an dieser zweiten Reihe von studentischen Sprechern machte, meine Ansicht nicht zu erschüttern vermocht, daß die phonographische Aufnahme und die Transskription des Dialekts aus solchem Munde durch die größere technische Sicherheit, die sie ermöglicht, die Vorteile, die sie durch die Identität des Gesprochenen und der Aufzeichnung bietet, den Nachteil gelegentlichen lautlichen Schwankens reichlich aufwiegt." (J. Seemüller, *Deutsche Mundarten* II, blz. 2, *W. S. B. ph. h. Kl.*, Bd. CLXI).

3) Deze *Mitteilungen*, voor het grootste gedeelte in de *W. S. B.* verschenen, zijn ook afzonderlijk verkrijgbaar.

4) F. Hauser, *Eine Methode zur Aufzeichnung phonographischer Wellen* (*W. S. B. m. n. Kl.*, Bd. CXVII, Abt. IIa). Verdere literatuur over dit onderwerp in *ZfdMaa.*, 1913, blz. 86.

ook mogelijk zou zijn, het phonographisch schrift leesbaar te maken [1]): als dan elke klank een bijzondere, individueele indruk in het was maakt en als het gelukt, die indrukken duidelijk zichtbaar te maken, dan zouden ze dus als letters moeten worden gelezen! Maar het is de vraag of we het ooit zóó ver zullen brengen. Welk een aantal variëteiten zijn er niet denkbaar van één enkele vocaal, die met verschillende hoogte, sterkte, timbre enz. wordt uitgesproken!

Een speciaal voordeel van het Weensche apparaat is, dat het door een bijzondere constructie thans mogelijk is gemaakt, een bepaald woord herhaaldelijk te laten repeteeren [2]). Daarin overtreft het apparaat zelfs den menschelijken spreker. Wie toch zou in staat zijn, een woord, een vraag of een bepaalde spreekmelodie tienmaal achtereen op volmaakt dezelfde wijze uit te spreken? De spreekmachine wordt nooit moe [3]), om ons een bepaald verschijnsel steeds weer volkomen identiek te herhalen [4]). Zoodoende zal men meer dan eens voor den phonograaf een gelukkige ontdekking omtrent een of ander dialectisch verschijnsel kunnen doen, terwijl men bij den dialectspreker zelf de zaak maar niet heeft kunnen vatten. Vroeger heb ik met vrucht eenige phonogrammen voor een dergelijk doel gebruikt. Door het herhaaldelijk produceeren van een serie opgenomen losse woorden en korte zinnen, maakte ik mij b.v. de uitspraak eigen van enkele moeilijke tweeklanken en van een eigenaardige vraagmelodie uit een Nederduitsch dialect. Er komt nog bij, dat men door de voortdurende herhaling van een text op verschillende verschijnselen attent gemaakt wordt, die den onderzoeker — ook den besten dialectoloog gebeurt dit – bij de dialectsprekers zelf waren ontgaan. We letten op bepaalde eigenaardigheden, waarop we hebben l e e r e n letten, maar minder opvallende – daarom niet minder interessante — verschijnselen, waarop we niet zijn voorbereid, ontgaan aan onze aandacht. In dit opzicht gelijkt de dialectoloog op den vogelaar, die van een zwerm vogels er tien in zijn net vangt, maar . . . . vijftig andere vliegen nog in onbekommerde vrijheid rond. Toch is het de taak van den dialectbeschrijver, om de bijzonderheden van zijn dialect zoo volledig mogelijk te registreeren; de phonograaf kan hem daarbij uitstekende diensten bewijzen.

Na deze algemeene opmerkingen omtrent het Weensche archief mogen hier nog enkele bijzonderheden omtrent de afdeeling D u i t s c h e d i a l e c t e n worden medegedeeld [5]). Vooral door toedoen van Prof. S e e m ü l l e r zijn de Duitsch-Oostenrijksche dialecten in het archief reeds rijk vertegenwoordigd. Hij bracht ook een zekere uniformiteit in de opnamen, door steeds 40 zinnen (die van den atlas van Wenker, waarover hieronder nader) in het

---

1) *W. S. B. m. n. Kl.*, Bd. CXXI, Abt. IIa, blz. 1595.

2) R. Pöch, *Beschreibung einer modifizierten Type des Archiv-Phonographen mit Motorantrieb und Repetiervorrichtung* (*W. S. B. m. n. Kl*, Bd. CXXII, Abt. IIa).

3) Bij de Weensche phonograaf binnen zekere grenzen. Wanneer de wasplaten al te vaak worden geproduceerd, slijten de glyphen uit en de phonogrammen worden dientengevolge onduidelijk. Maar meestal is het doel, waarvoor men de platen liet repeteeren, dan al bereikt.

4) „Aber darin ist ja das Grammophon der vollendetste Lehrmeister. Denn es besitzt keine Nerven und ist bei der fünfundzwanzigsten Übung mit dem dreiundvierzigsten Schüler, genau so liebenswürdig im Ton wie bei der ersten Übung mit dem ersten Schüler." (O. Driesen, *Das Grammophon im Dienste des Unterrichts und der Wissenschaft* I, 1, blz. XXII).

5) Vgl. ook H. W Pollak, *Die Aufnahme deutscher Mundarten durch das Phonogramm-Archiv der kaiserl. Akad. d. Wissensch. in Wien* (*ZfdMaa.*, 1913, 83–88).

dialect te laten vertalen [1]) en verder „um den Sprachstoff zu vermehren und freiere Bewegung des mundartlichen Ausdruckes zu ermöglichen, als die enge Grenze des einzelnen Wenkerschen Satzes gestattet, wurde außerdem von jedem Sprecher Freierfundenes gesprochen, für das als einzige Vorschrift möglichste mundartliche Echtheit in Stoff und Darstellung galt" [2]). Seemüller heeft reeds een aantal phonetische transcripties der gemaakte dialectopnamen gepubliceerd [3]), waaruit men zich een goed beeld kan vormen omtrent zijn methodische werkwijze.

In 1909 werd door A. Bachmann aan de Universiteit te Zürich een zusterinstituut van het Weensche gesticht, dat een contract met het Weensche archief heeft gesloten en ook volgens een gelijksoortige methode te werk gaat; een aantal phonetische transcripties zijn door O. Groeger gepubliceerd [4]). Gedurende den oorlog is het niet meer mogelijk om in Weenen kopernegatieven te maken, maar niettemin wordt de Zwitsersche verzameling voortgezet, zoodat thans reeds 256 phonogrammen in het archief zijn opgenomen [5]). Ook hier heeft men weder een uniformen text gekozen (een verhaal van Wilhelm Tell), die allereerst moest worden gesproken, maar daarnaast ook vrije verhaaltjes naar de keuze van de sprekers.

In 1912 is het Duitsche Seminarium te Hamburg, onder leiding van Prof. Borchling, begonnen met het maken van opnamen. Sinds eenige jaren is aan het voorbeeldig ingericht Koloniaal Instituut te Hamburg een rijk voorzien Phonetisch Laboratorium, onder leiding van Dr. Panconcelli Calzia, verbonden, dat voornamelijk met het oog op het experimenteel phonetisch onderzoek van de linguistisch zoo merkwaardige Afrikaansche talen in het leven werd geroepen. Al spoedig werd het verlangen uitgesproken, om, nu de vreemde talen met zooveel ijver werden bestudeerd, toch de studie der eigen moedertaal, en vooral die der volksdialecten, niet te verwaarloozen. Hamburg, de zuiver Nederduitsche stad, diende speciaal de bestudeering der Nederduitsche tongvallen te bevorderen. Prof. Borchling heeft zijn krachten in dienst van deze zaak gesteld en bovendien — wat wij Hollanders wel op prijs mogen stellen — voortdurend erop aangedrongen, om toch vooral ook de Nederlandsche dialecten in het werkplan op te nemen. Zoo is dus, dank zij zijne bemoeiingen, het Duitsche Seminarium thans een centrum van Nederduitsche en Nederlandsche taalstudie geworden. Al spoedig kon men een aanvang maken met het verzamelen van opnamen voor het Phonogram-archief. De phonogrammen worden opgenomen met het Edison-apparaat, men bedient zich niet van wasplaten maar van wasrollen.

1) Seemüller zegt (*D. Maa.*, I, blz. 3): „Anfangs erhoben sich Bedenken über die Möglichkeit, einzelne der Wenkerschen Sätze in der betreffenden Mundart ihrer Eigenart gemäß wiederzugeben — daher wurden bei den ersten Aufnahmen nicht alle 40 Sätze in den Apparat gesprochen —, sie ließen sich später aber durchweg beheben." Bij de vertaling in het Groningsch dialect bleek ook mij, dat men de volkstaal maar al te vaak geweld moet aandoen. Ik geloof dat de zinnen van Wenker, ondanks alle voordeelen, voor Nederlandsche dialecten niet onvoorwaardelijk zijn aan te bevelen.

2) Seemüller, *D. Maa.*, I, blz. 3 (*W. S. B. ph. h. Kl.*, Bd. CLVIII).

3) *Deutsche Mundarten*, I–IV (*W. S, B. ph. h. Kl.*, Bd. CLVIII, CLXI, CLXVII, CLXX).

4) O. Groeger, *Schweizermundarten* (*W. S. B. ph. h. Kl.*, Bd. CLXXVI).

5) *Bericht über den Gang der Arbeiten am Schweizerdeutschen Idiotikon während des Jahres 1916*, blz. 21.

Wat van de Weensche opnamen gezegd is, geldt ook van de Hamburgsche; de voor- en nadeelen zijn in hoofdzaak dezelfde. Een speciaal bezwaar van de Edison-rollen is, dat men nog geen bevredigende methode heeft gevonden, om goede en duurzame negatieven van die rollen te vervaardigen.

Omtrent de Hamburgsche opnamen kan ik echter meer uit persoonlijke ervaring spreken, daar ik een paar jaar als assistent aan het Duitsche Seminarium ben werkzaam geweest. Van verschillende personen – daaronder ook ongeletterden — heb ik opnamen gemaakt. Bij personen uit het volk was de groote moeilijkheid altijd, om ze aan het spreken te krijgen en ze ongedwongen te doen praten. Het gebeurde wel, dat mijn voorstel, om een opname in een bepaald huisgezin te doen, met gejuich werd ontvangen. Alles werd zorgvuldig afgesproken, men besloot een bepaald verhaaltje of een anecdote te vertellen, maar als het dan op stuk van zaken kwam, als ik het apparaat dan werkelijk had meegebracht en in elkaar gezet en de trechter dreigend in de hoogte wees, dan stond de patient vaak beteuterd en zenuwachtig te kijken en zeide: „wat schak nu seggen?" De persoon moest dan eerst, doordat ik de machine eens liet afloopen, of desnoods zelf eens in den trechter sprak, op zijn gemak gesteld worden. Het beste ging het, als ik twee personen tegelijk nam, die beurt om beurt een vraag of een antwoord in den trechter spraken. Dat vragen en antwoorden maakte de menschen kalmer, de tongen raakten los en al spoedig wilde de een niet voor den ander onderdoen in zelfvertrouwen en gevatheid.

Het is wel te betreuren, dat noch met de Weensche phonograaf noch met het Edison-apparaat phonogrammen gemaakt kunnen worden, die voldoende duidelijk zijn, om ze b.v. in een zaal of schoollokaal ten beste te geven. Toch is dat juist een vurige wensch van verschillende docenten, niet alleen aan de universiteit, maar ook aan de middelbare scholen. Wat de leeraar van de dialecten vertelt, blijft betrekkelijk doode kennis, wanneer de leerlingen (zooals b.v. in de groote steden) nagenoeg nooit iets van de plattelandsdialecten te hooren krijgen. De spreekmachine zou een bruikbaar middel kunnen zijn, waardoor men de leerlingen een stukje dialect, als het ware uit het leven gegrepen, zou kunnen laten hooren.

Bij de g r a m m o p h o o n-platen, zooals die door de Firma Pathé of de „Deutsche Grammophon-Aktiengesellschaft" in den handel worden gebracht, kan men vaak de duidelijke en krachtige weergave der menschelijke stem bewonderen. Men vraagt zich af, waarom het niet mogelijk zoude zijn, om even mooie opnamen van dialectsprekers te maken. De voortreffelijke resultaten, die de bovengenoemde firma's bereiken, schijnen echter ten deele op vakgeheimen te berusten. De apparaten, die voor de opnamen zijn bestemd, zijn tamelijk groot van omvang en worden door technisch geschoolde krachten bediend. Door jarenlange ervaring weten deze precies, hoe de samenstelling van het was moet zijn, hoe lang van te voren de platen op temperatuur moeten worden gebracht en hoe hoog de temperatuur in het laboratorium gedurende de opname moet zijn. Er komen nog kunstgrepen bij te pas, waaromtrent ik niet ben ingelicht; wel weet ik, dat er ook een middel is uitgevonden, om de stem op de plaat te versterken. Al dergelijke maatregelen kan men bij eenvoudige reisphonografen als de Weensche of de Edison natuurlijk niet nemen.

In het phonetische laboratorium te Hamburg ben ik indertijd tegenwoordig geweest bij een eerste proefneming met grammophoon-opnamen. Het apparaat voor de opnamen was van meer dan manshoogte en moeilijk te transporteeren. De voorbereiding vereischte veel zorg, maar de resultaten waren dan ook zeer bevredigend. We hadden o. a. een ouden sprookjesverteller — nog een van het oude ras, waaraan ook de Gebr. Grimm hun sprookjes te danken hadden — bereid gevonden om in den trechter te spreken. Het was een eenvoudige boerenarbeider, Karl Muhs, uit Oost-Holstein [1]). De 80-jarige grijsaard liet zich door de vreemde omgeving heelemaal niet in de war brengen. Met guitigen oogopslag begon hij zijn verhaal: „Dar is mal 'n Fischer wesz" en zonder onderbrekingen praatte hij behagelijk door tot het einde. Met dezelfde onverstoorbare kalmte, als waarmede hij een dag te voren in een groote vergadering zijn sprookjes had ten beste gegeven, sprak hij ook hier in den trechter. De resultaten van deze onder zoo buitengewoon gunstige omstandigheden gemaakte opnamen, mogen werkelijk voortreffelijk genoemd worden.

Nemen we zoo even een kijkje op het gebied der experimenteele phonetica — waarvan de verzameling van phonographische en grammophonische opnamen juist voor de dialectologen zulk een belangrijk onderdeel vormt — en denken we speciaal aan de resultaten die het subtiel onderzoek van glyphen en curven nog zal kunnen opleveren, dan zien we, dat we van dezen kant nog belangrijke dingen voor de philologische klankleer mogen verwachten. Wel zijn de instrumenten nog niet zóó geperfectionneerd, dat men alle détails met even groote stelligheid kan verklaren, maar over het algemeen zal men toch tegenwoordig reeds in de langs experimenteelen weg verkregen resultaten een objectief contrôlemiddel bezitten, waaraan de individueel uiteenloopende opvattingen der verschillende phonetici getoetst kunnen worden.

Dachten we met ons phonetisch schrift misschien al een getrouw beeld van de taal te kunnen ontwerpen, dan stemt de experimenteele phonetica ons tot bescheidenheid: dat schrift is toch altijd nog maar een gebrekkig hulpmiddel, om de uitspraak aan te duiden, en al is het beter bruikbaar dan ons school-ABC, toch zijn er nog voor een groot deel de bezwaren aan verbonden, die ook het gewone alphabet heeft: onnauwkeurigheid, uitgaán van een — niet objectief vastgelegde — traditioneele uitspraak, geheele verwaarloozing van spreekmelodie en timbre, enz. enz.

Ik mag hier niet van de klankleer afstappen, zonder althans een paar monographieën op dit gebied genoemd te hebben. Een omvangrijke onderzoeking over de klankleer van het dialect van Bleckede gaf Th. Rabeler [2]). Vooral aan het phonetisch onderzoek is de meest mogelijke zorg besteed; o. a. heeft de schrijver op grond van talrijke experimenteele proefnemingen met het spreekmelodie-apparaat van Marbe de gemiddelde kwantiteit der verschillende klanken kunnen berekenen. R. Stammerjohann, die eveneens te

[1]) De man was ontdekt door Prof. Karl Wisser. Men vindt eenige van Muhs afkomstige sprookjes in Wisser's *Plattdeutsche Volksmärchen.*

[2]) *ZfdPh.*, XLIII, blz. 141–202, 320–377 (het eerste deel is tevens verschenen als proefschrift van Kiel).

Kiel op een dialectverhandeling promoveerde [1]), heeft voor zijn berekeningen hetzelfde instrument gebruikt. Ook voor de Marburgsche dissertatie van E. Kaupert [2]) — de schrijver is helaas een der vele slachtoffers van den oorlog geworden — is gebruik gemaakt van experimenteel onderzoek.

Uit de in den loop der jaren verschenen verhandelingen over klankleer heb ik hier, nogal willekeurig, slechts een paar van de nieuwste uitgekozen, waarin het phonetische element sterk op den voorgrond treedt, mede doordat ze op experimenteel onderzoek steunen; maar ik dien erbij te vermelden, dat er nog tal van andere monographieën met evenveel recht hier opgesomd zouden kunnen worden. Wilde ik echter een eenigszins volledige keuze geven, dan zou het aantal bladzijden van deze aflevering daarvoor nauwelijks voldoende ruimte bieden, zóó talrijk zijn de verhandelingen, die er in den vorm van dissertaties, programma's, tijdschriftartikelen, feestgaven, enz. zijn verschenen.

Groote productiviteit zien we ook op het gebied der vormleer. Van de oudere verhandelingen noemde ik reeds op blz. 27 het baanbrekende grammaticale werk van Schmeller: *Die Mundarten Bayerns grammatisch dargestellt* (München, 1821), evenals het Beiersche woordenboek jaren lang het beste op zijn gebied gebleven. De ruim 40 jaren later verschenen uitvoerige *Versuch einer Darstellung der deutschen Mundarten des ungrischen Berglandes* [3]) van K. J. Schröer bevat ook wel verspreide grammaticale opmerkingen naar aanleiding van dialectische texten, maar verder is de inhoud eigenlijk meer lexicalisch en folkloristisch.

Ten opzichte van de talrijke speciale literatuur der laatste vijftig jaren, moet ik mij, na nog de beide grammatica's van K. Weinhold (*Alemannische Grammatik* 1863, *Bairische Grammatik* 1867) genoemd te hebben, ook verder bepalen tot een weer eenigszins willekeurige keuze uit de grootere onderzoekingen, die een volledige beschrijving van de vormleer van een bepaald dialect geven en ze van een daarbij behoorende klankleer vergezeld doen gaan: volledige dialectgrammatica's dus.

Daar is in de eerste plaats — om maar dicht bij onze grenzen te blijven — voor het Eemsland het aardige boek van Schönhoff: *Emsländische Grammatik*, duidelijk geschreven en voorzien van een kaartje met dialectgrenzen. Het is ook voor Nederlandsche dialectologen van belang, omdat de schrijver het dialect van een streek behandelt, die onmiddellijk aan ons land grenst: het Eemsland, d. i. het gebied ten Oosten van Westerwolde en Oostelijk Drenthe. Voor de provincie Westphalen bezitten we twee grammatica's: H. Jellinghaus, *Westfälische Grammatik*, die het Ravenbergsch behandelt (dus het dialect van de streek, waartoe Bielefeld behoort) en verder F. Holthausen, *Die Soester Mundart*, een model van een beknopte en toch zoo volledig mogelijke dialectbeschrijving. Voor Rijnland hebben we: F. Holthausen, *Die Remscheider Mundart* [4]), een beschrijving van het dialect

[1]) *Die Mundart von Burg in Dithmarschen mit besonderer Berücksichtigung der Quantitätsverhältnisse* (*ZfdMaa.*, 1914, blz. 54–113, 193–225, 289–311, de eerste 76 blz. tevens als dissertatie).

[2]) *Die Mundart der Herrschaft Schmalkalden*, Marburg 1914 (zal tevens verschijnen in de serie *Deutsche Dialektgeographie*).

[3]) *W. S. B. ph. h. Kl.*, Bd. XLIV (1863), blz. 253–436.

[4]) *Beitr.* X (1885), blz. 403–425, 546–576, 599–601.

van één enkele persoon, een „Sekundaner", en E. Maurmann, *Grammatik der Mundart von Mülheim a. d. Ruhr.* Van recenteren datum is: Max Hasenclever, *Der Dialekt der Gemeinde Wermelskirchen*, interessant omdat deze gemeente juist in den hoek ligt, waarvan de Benrather en Ürdinger linie[1]) de beenen vormen. Een uitvoerige *Grammatik der ripuarisch-fränkischen Mundart* heeft Ferd. Münch ons geschonken.

Zoo voortgaande zou ik stuk voor stuk alle provinciën, waar Duitsche dialecten worden gesproken, kunnen nagaan, om alle dialectgrammatica's, die er in Duitschland, Zwitserland en Oostenrijk zijn verschenen, de revue te laten passeeren. Ik zie daar echter van af en wil alleen nog de aandacht vestigen op twee belangrijke series, de *Sammlung kurzer Grammatiken deutscher Mundarten* — uitgegeven door den bekenden phoneticus en dialectoloog Otto Bremer — en de op de volgende blz. nog nader te bespreken *Beiträge zur Schweizer-Deutschen Grammatik.* Voor verdere titels verwijs ik den lezer naar de bibliographie aan het slot van mijn artikel, aan de hand waarvan hij zich naar eigen behoefte zal kunnen orienteeren.

In tegenstelling met de groote productie op het gebied van klank- en vormleer zijn de studien over syntaktische onderwerpen nog bijzonder schaarsch. Dat blijkt uit een artikel van O. Weise[2]), die dan ook na een opsomming van enkele monographieën tot de slotsom komt, dat er veel meer dan tot nog toe aan de ontginning van dit terrein zou kunnen worden gedaan. Zoo is b.v. voor het geheele Nederduitsche gebied de omvangrijkste onderzoeking, die wij bezitten een artikel van 25 blz. over de syntaxis van het Glückstädter dialect[3]). De Middelduitsche dialecten zijn er nog het gunstigst aan toe. Daar is vooreerst een volledige *Syntax der Altenburger Mundart* van O. Weise, en dan een zeer omvangrijke onderzoeking over een aan gene zijde van de Duitsche grens gesproken dialect, *Der Satzbau der Egerländer Mundart* van J. Schiepek. Vooral het laatste werk is aan iedereen, die zich voor dialectische syntaxis interesseert, nadrukkelijk aan te bevelen. De schrijver heeft een verbazingwekkende hoeveelheid materiaal — het resultaat van jarenlange fijne waarneming — verzameld en tot een goed geordend geheel verwerkt. De waarde daarvan wordt nog verhoogd door de voortdurende vergelijking met andere dialecten en door bijzonder talrijke literatuur-opgaven. Het boek is dus voor velen een vraagbaak, een werk dat in geen dialectbibliotheek mag ontbreken.

De voortdurende vermeerdering van het aantal grammaticale verhandelingen over één enkel dialect wordt, zooals ik boven reeds even aanduidde, in Duitschland niet met onverdeelde instemming begroet. Is het wel noodig, zoo vraagt men, dat voor elk bijzonder dialect een volledige grammatica wordt gemaakt? Zou het niet beter, economischer zijn, dat men uit elke groep van na-verwante dialecten één bepaald dialect als representant voor de geheele streek uitkoos en dat dan zoo volledig mogelijk beschreef,

---

1) Waarover hieronder nader.

2) *Der gegenwärtige Stand der Forschung auf dem Gebiete der Syntax deutscher Mundarten* (*Germ. Rom. Mon.*, I (1909), blz. 733–742).

3) J. Bernhardt, *Zur Syntax der gesprochenen Sprache (ein Versuch). Niederd. Jb.*, XXIX (1903), blz. 1–25.

onder voortdurende vergelijking met zijn onmiddellijke verwanten? Ik voor mij geloof inderdaad, dat men aan een beperkt aantal uitvoerige grammatica's, die elk voor zich de tongvallen van een geheele dialectprovincie samenvatten, meer zal hebben dan aan een reeks van „Einzeldarstellungen" die worden geschreven door verschillende personen naar verschillende methode en, nog erger, vaak met verschillend transcriptiesysteem. Het spreekt van zelf, dat een dergelijke „provinciale" grammatica zeer veel vergt van den samensteller. Hij moet de geheele provincie van dorp tot dorp bereizen en geschikte personen omtrent hun dorps-dialect ondervragen, opdat hij nauwkeurig kan aangeven, binnen welke grenzen een bepaald klankverschijnsel of een bepaalde grammaticale eigenaardigheid gebruikelijk is. Zoo zal dus zijn spraakkunst behalve de zuiver grammaticale rangschikking voldoende geographische aanwijzingen — liefst door kaarten verduidelijkt — moeten bevatten, om een zuiver beeld van het dialect van de geheele provincie te krijgen. Eerst wanneer we voor elke grootere dialectgroep een dergelijke grammatica bezitten, zal het ons mogelijk zijn, de dialecten van het geheele land gelijkmatig te overzien en in hun onderling verband te beschouwen. Voor een werkelijk methodische vergelijking der dialecten zijn de dialectgeographische gegevens onmisbaar. We zoeken een inzicht te krijgen in het leven en de ontwikkeling der dialecten en hun onderlinge beïnvloeding! Mogen we dan de vergelijking baseeren op enkele plaatselijke dialecten, die toevallig door een grammatica vertegenwoordigd zijn? Theorieën over vervorming, verbreiding of uitsterven van bepaalde dialectica missen een vasten ondergrond, wanneer we niet nauwkeurig op de hoogte zijn van de feiten, zooals ze zich over het geheele land aan ons voordoen.

Op dit gebied — grammaticale beschrijving gecombineerd met nauwkeurige begrenzing der belangrijkste dialectica over een uitgestrekt gebied — zijn het alweer de Zwitsers, die ten voorbeeld gesteld mogen worden. Men heeft het geheele Duitsch-Zwitsersche gebied in districten verdeeld, en voor elk district een linguistisch geschoold onderzoeker, zoo mogelijk uit de streek zelf afkomstig, zoeken te engageeren. Om het doel, dat men zich gesteld heeft, spoedig te bereiken, zoekt men in de eerste plaats den tegenwoordigen toestand van het dialect vast te leggen. „So soll denn auch allenthalben die Darstellung der historischen Verhältnisse zurücktreten vor der Aufnahme des gegenwärtigen Lautstandes, d. h. es wird vorläufig nicht ein Querschnitt, sondern ein Längsschnitt durch unsere Mundarten versucht." Dat er flink voortgang met de zaak gemaakt wordt, blijkt uit de reeds bovengenoemde serie *Beiträge zur Schweizer-Deutschen Grammatik* — uitgegeven door A. Bachmann —, waarin tot nog toe elk jaar gemiddeld twee verhandelingen zijn verschenen. In afzienbaren tijd zal men dus in het bezit zijn van een volledige grammaticale beschrijving van geheel Duitsch-Zwitserland, die alles wat er elders op dit gebied is gepresteerd in de schaduw zal stellen [1]).

(*Wordt vervolgd*).

Alkmaar. G. G. KLOEKE.

[1]) Daardoor zal dus tevens zijn voorzien in de behoefte aan een oorspronkelijk geprojecteerde *Geographie der schweizerdeutschen Mundarten* (vgl. mijn voordracht in *Handel. v. h. 8ste Phil.congr.*, blz. 139).

STOFF, GEHALT UND FORM[1]).

In den *Noten und Abhandlungen zu besserm Verständnis des West-östlichen Divans* findet man folgende Bemerkung über drei Begriffe, die in Goethes Betrachtungen über literarische Kunstwerke immer wieder auftreten[2]): „Die Besonnenheit des Dichters bezieht sich eigentlich auf die *Form*, den *Stoff* gibt ihm die Welt nur allzu freigebig; der *Gehalt* entspringt freiwillig aus der Fülle seines Innern; bewußtlos begegnen beide einander, und zuletzt weiß man nicht, wem eigentlich der Reichtum angehöre.

Aber die *Form*, ob sie schon vorzüglich im Genie liegt, will erkannt, will bedacht sein, und hier wird Besonnenheit gefordert, daß *Form*, *Stoff* und *Gehalt* sich zu einander schicken, sich in einander fügen, sich einander durchdringen."

In der gemeinsam mit Heinrich Meyer herausgegebenen Zeitschrift '*Kunst und Altertum*' ergänzt Goethe seine Aussage folgendermaßen[3]): „Den *Stoff* sieht jedermann vor sich, den *Gehalt* findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die *Form* ist ein Geheimnis den Meisten."

Aus diesen letzten Worten geht hervor, daß Goethe unter '*Form*' etwas andres versteht als man im täglichen Leben mit diesem Ausdruck bezeichnet, daß man hierbei nicht in erster Linie an die zufällige *äußere* Form eines Kunstwerks zu denken hat, wenn auch diese als Teilbegriff im Ganzen enthalten ist, sondern zunächst an die 'innere Form', von welcher der Dichter schon im Jahre 1775 sagte[4]), sie unterscheide sich von jener wie der innere Sinn vom äußern, sie könne nicht mit Händen gegriffen, sie wolle gefühlt sein. Einer der Führer der modernen deutschen Literaturforschung, der feinsinnige Kenner des deutschen Geisteslebens des 18. und 19. Jahrhunderts, Oskar Walzel, hat in der vorzüglichen Einleitung zum 36. Bande der *Jubiläums-Ausgabe von Goethes sämtlichen Werken* die Geschichte des Begriffes 'innere *Form*' entworfen, seinen Ursprung nachgewiesen bei dem in Plato und Plotin wurzelnden schottischen Philosophen Shaftesbury, und gezeigt, von welcher außerordentlich großen Bedeutung dieser Begriff für die Ästhetik des neunzehnten Jahrhunderts, besonders aber für die künstlerischen Anschauungen der deutschen *Romantik* geworden ist. Infolge seiner innern Form erscheint das dichterische Gebilde als ein verkleinertes Abbild der Natur. „Wenn mehrere das Gefühl dieser *innern Form* hätten", sagt der Dichter in der eben zitierten Abhandlung aus dem Jahre 1775, 'die alle Formen in sich begreift, würden wir weniger verschobene Geburten des Geistes anekeln. Man würde sich nicht einfallen lassen, jede tragische Begebenheit zum Drama zu strecken, nicht jeden Roman zum Schauspiel zerstückeln. Ich wollte, daß ein guter Kopf dies doppelte Unwesen parodierte und etwa die Aesopische Fabel vom Wolf und Lamme zum Trauerspiel in fünf Akten umarbeitete."

---

1) Der Aufsatz ist mit wenigen Abweichungen die Antrittsrede, die ich am 10. Oktober 1917 als Privatdozent an der Universität Leiden gehalten habe.
2) *Eingeschaltetes: Jub. Ausg.*, V, 212.
3) *Maximen und Reflexionen: Jub. Ausg.*, XXXV, 306.
4) *Anhang zu Mercier-Wagners Neuem Versuch über die Schauspielkunst: Jub. Ausg.*, XXXVI, 115.

Und im Jahre 1806 behauptet der Dichter[1]): Das wahre dichterische Genie, wo es auftritt, ist in sich vollendet, mag ihm Unvollkommenheit der Sprache, der äußern Technik, oder was sonst will entgegenstehen, es besitzt die höhere *innere Form*, der doch am Ende alles zu Gebote steht, und wirkt selbst im dunkeln und trüben Elemente oft herrlicher, als es später im klaren vermag."

Daß das Problem des Ineinandergreifens der drei Elemente den Dichter bis ins höchste Alter begleitete, möge die Tatsache beweisen, daß er noch im Jahre 1827, in einer Rezension in *Kunst und Altertum*[2]) dem Publikum drei formlose Werke als 'Stoff und Gehalt' zur Bearbeitung vorschlägt. „Ich behalte mir vor", schreibt der Dichter, „die Lösung dieser Aufgaben, insofern ich sie erleben sollte, so gründlich als es mir nur möglich zu beurteilen, weil hier eine Gelegenheit wäre, von dem Werte des *Stoffs*, dem Verdienste des *Gehalts*, der Genialität der Behandlung, der Gediegenheit der *Form* hinlängliche Rechenschaft zu geben."

Daraus ersehen wir, daß Goethe dem Dichter sogar die Benutzung *fremden* Gehalts gestattet. „Nicht allein den *Stoff* empfangen wir von außen," schreibt er 1820[3]), auch *fremden Gehalt* dürfen wir uns aneignen, wenn nur eine gesteigerte, wo nicht vollendete *Form* uns angehört. Trotzdem hat er daneben einer höhern Auffassung über das Wesen des Gehalts eines Kunstwerks gehuldigt, die in seinem *Entwurf einer Farbenlehre* gipfelt in den Worten[4]): „Das Kunstwerk soll aus dem Genie entspringen, der Künstler soll **Gehalt** und *Form* aus der Tiefe seines **eigenen** Wesens hervorrufen, sich gegen den *Stoff* beherrschend verhalten und sich der äußern Einflüsse nur zu seiner Ausbildung bedienen."

Nicht nur beim einzelnen literarischen Gebilde spielen *Stoff*, *Gehalt* und *Form* ihre ineinandergreifenden Rollen, auch in der Literatur als Ganzes genommen oder in deren Darstellung in der Literaturgeschichte lassen sich mit ihrer Hilfe treffliche Gesichtspunkte finden, woraus sich diese Literatur oder diese literarhistorische Darstellung betrachten und beurteilen läßt. In seinem anregenden Buch *Shakespeare und der deutsche Geist* läßt Friedrich Gundolf den englischen Dichter in drei aufeinanderfolgenden Stufen in den Lebensinhalt des deutschen Volkes einfließen: zuerst als *Stoff* bei dem Drama der englischen Komödianten und den Rationalisten vom Schlage Gottscheds, seiner Genossen und seiner schweizerischen Gegner, als *Form* bei Lessing cum suis und Wieland, endlich als *Gehalt* bei Herder, Goethe, den Stürmern und Drängern, Schiller und der Romantik. Werke wie Ernst Müllers *Regesten zu Friedrich Schillers Leben und Werken* breiten ausschießlich *Stoff* vor unsern Augen aus, manche Dichterbiographie, manches literaturgeschichtliche Handbuch bietet, trotz gelegentlicher Berücksichtigung der *Form* und des *Gehalts* nicht viel darüber hinaus. Bei einem Werke dagegen wie dem neuerdings erschienenen glänzenden Versuch einer Synthese der Goethe-Gestalt von Gundolf fehlt der *Stoff* fast ganz und ist alles in *Form* und *Gehalt* aufgelöst, freilich *Gehalt* und *Form* im tiefsten Sinne. Analytische Literatur-

---

1) Rezension von *Des Knaben Wunderhorn: Jub. Ausg.*, XXXVI, 261.
2) *Jub. Ausg.*, XXXVIII, 114 ff.
3) *Meteore des litterarischen Himmels: Jub. Ausg.*, XXXIX, 37.
4) *Jub. Ausg.*, XL, 119.

forschung läuft nur zu leicht Gefahr, den *Stoff* und die *äußere Form* dem *Gehalt* und der *inneren Form* vorzuziehen, während die synthetische Methode nur zu leicht den *Stoff* auf Kosten der andern Elemente vernachlässigt.

Es zeigt sich überhaupt ein merkwürdiges Mißverhältnis zwischen der Wertschätzung, deren sich die drei erwähnten Elemente eines Kunstwerks, namentlich der *Gehalt* und der *Stoff*, in der modernen Literaturgeschichte erfreuen und der Rolle, die sie in der literarhistorischen Wissenschaft spielen; nur bei der *Form* könnte man noch von einem gewissen Gleichgewicht sprechen. Bei dieser Disharmonie möchte ich etwas verweilen um daran meinen eigenen Standpunkt zu erläutern.

Daß der *Gehalt* eines Kunstwerks zu den wichtigsten Elementen desselben gehört, wird niemand leugnen: Goethe bezeichnet ihn im siebenten Buch von *Dichtung und Wahrheit* geradezu als „*Anfang und Ende* der Kunst" [1]); aber gerade hier hat Franz Saran neuerdings konstatiert [2]), daß der Forscher fast immer unterläßt, den *Gehalt* der einzelnen Werke, insbesondere den Gedankengehalt, herauszuarbeiten. Als Surrogat dafür werden dann gern überlieferte Urteile weitergegeben, die aus einem ungenügenden Verständnis der Werke hervorgegangen sind; diese Urteile gehen teilweise auf Kritiker zurück, teilweise auch auf Äußerungen des Dichters selbst, wobei übersehen wird, daß z. B. der alte Goethe bei der Interpretation seiner Jugendwerke oft manches hineininterpretiert, was bei der jugendlichen Ausführung noch nicht in seiner Seele lebte, sondern reife Frucht des Alters war. Die *Bausteine zur Geschichte der* [*neuern*] *deutschen Literatur*, eine Reihe literarhistorischer Abhandlungen von Saran und seinen Schülern, befassen sich deshalb an erster Stelle mit dem Ideengehalt der untersuchten Werke, und man spürt beim Studium der verschiedenen Bände dieser Reihe oft mit Entsetzen, wie schwer hier tatsächlich von frühern Geschlechtern gesündigt wurde. Ich führe ein sehr merkwürdiges Beispiel an, das sich auf Goethes *Prometheus-Fragmente* bezieht. Diese werden eingeleitet durch einen Dialog zwischen Prometheus und Merkur: Prometheus will den Göttern trotzen. Er sagt [3]):

Ich will nicht, sag' es ihnen!
Und kurz und gut, ich will nicht!
Ihr Wille gegen meinen!
Eins gegen eins,
Mich dünkt, es hebt sich!

Es antwortet Merkur:

Deinem *Vater Zeus* das bringen?
Deiner Mutter?

Nach einigem Hin- und Herreden macht Merkur Prometheus darauf aufmerksam, daß seine Eltern ihn doch jedenfalls als Kind *geschützt* hätten. Prometheus fragt:

---

1) *Jub. Ausg.*, XXIII, 79 in einem für Goethes aesthetische Anschauungen höchst wichtigen, nicht immer genügend beachteten Zusammenhang!
2) *Goethes Mahomet und Prometheus*, Halle, 1914, S. IX.
3) *Jub. Ausg.*, XV, 11 f.

Wovor? Vor Gefahren,
Die *sie* fürchteten.
Haben *sie* das Herz bewahrt
Vor Schlangen, die es *heimlich* neidschten?

Diesen Busen gestählt,
Zu trotzen den Titanen?
Hat nicht mich zum Manne geschmiedet
Die allmächtige Zeit,
Mein Herr *und eurer?* –

Aus diesen wenigen Worten geht schon klar und eindeutig hervor, daß Goethe *diesen* Prometheus, im bewußten Gegensatz zur griechischen Sage, aus Gründen, die aao. nachzulesen sind, zu einem Sohne des Zeus und seiner olympischen Gemahlin gemacht hat, weiter zu einem *Feinde* der Titanen. Auf dieses so deutliche, man möchte glauben jedem unbefangenen Leser sofort auffallende Verhältnis hat niemand vor Sarans genauer Analyse geachtet. Der alte Goethe rechnet in *Dichtung und Wahrheit* bei der Besprechung der Prometheus-Fragmente zu einer Zeit, wo er nur über die Prometheus-*Ode* (*Bedecke deinen Himmel, Zeus....*) verfügte, Prometheus zu den Titanen: erst im Jahre 1819 gelangte ihm eine Abschrift der verlorengeglaubten übrigen Bruckstücke aus Lenzens Nachlaß in die Hände, – allein um von vornherein zu verhindern, daß der Leser in dem Drama titanisch-gigantisch himmelstürmende Tendenz suchen, also die bekannte griechische Sage von den götterfeindlichen Titanen und ihrem Kampfe gegen die Olympier in sein Werk hineinlegen möchte, schreibt er: „Der titanisch-gigantische himmelstürmende Sinn jedoch, verlieh meiner Dichtungsart *keinen Stoff*. Eher ziemte sich mir, darzustellen jenes friedliche, plastische, jedenfalls duldende Widerstreben, das die Obergewalt anerkennt, aber sich ihr gleichsetzen möchte"[1]). Aber auch diese Warnung erscholl vergebens: ungeachtet der deutlichen Scheidung zwischen Prometheus und den Titanen in den später wieder aufgefundenen Fragmenten genügte das eine Wort *Titan*, verbunden mit einer *möglichen* Deutung der Prometheus-*Ode*, den ganzen althergebrachten Begriffsinhalt des „Titanismus" auszulösen und in das Werk hineinzuinterpretieren. Nicht nur Gutzkow[2]), sondern sogar Forscher wie Hettner, Erich Schmidt, Richard M. Meyer, Gundolf sind dafür verantwortlich. Bei genauer Analyse des *Gedankengehalts* zeigt sich aber, was hier nicht näher ausgeführt werden kann, daß in antikem Gewande jüdisch-gnostische Ideen vorgetragen werden, die Goethe wahrscheinlich Gottfried Arnold und Johann Lorenz von Mosheim entnahm[3]), daß Prometheus nicht *Titan*, sondern ein versteckter, *Jehovah-Demiurgos* ist.

Wenn hier also mit Saran an einem Beispiel die Vernachlässigung der genauen Erforschung des *Gehalts* eines Kunstwerks gezeigt wurde, so ist dagegen zu betonen, daß dort, wo es sich um den Gehalt einer literarischen

---

1) *Jub. Ausg.*, XXIV, 234.
2) *Ueber Goethe am Wendepunkt zweier Jahrhunderte: Goldene Klass. Bibl.*, X, 39.
3) Saran aao., 108 ff.

Richtung, einer größern Gruppe handelt, im allgemeinen weniger gesündigt wird. Gewöhnlich hat man ein schärferes Auge für das Bindende als für das Trennende, für das Generelle als das Spezielle, für das Typische als das Individuelle, weil die Wiederholungen desselben oder des ähnlichen Falles sich gegenseitig verdeutlichen. Bei der gehaltlichen Beurteilung einer einzelnen Dichtergestalt liegen die Verhältnisse ähnlich: auch dort wiederholt sich manches, in den verschiedenen künstlerischen Äußerungen des Dichters, sodaß schon ein weniger fein geschultes Auge genügt.

Das schlimmste Mißverhältnis zwischen seinem Auftreten in unserer wissenschaftlichen Literatur und der modernern methodologischen Bewertung zeigt sich aber beim *Stoff*. Vom Dichter wird er durchgängig als Diener betrachtet: seine untergeordnete Bedeutung wird von Schiller besonders treffend charakterisiert in dem zweiundzwanzigsten Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen [1]: „Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den *Stoff* durch die *Form vertilgt*, und je imposanter, anmaßender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger derselbe mit *seiner* Wirkung sich vordrängt oder je mehr der Betrachter geneigt ist, sich unmittelbar mit dem *Stoff* einzulassen, desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückdrängt und über diesen die Herrschaft behauptet." Und Goethe wiederum preist gerade deshalb die ***Musik*** als die erste unter allen Künsten, weil sie keinen *Stoff* hat, der abgerechnet werden müßte. „Sie ist ganz *Form* und *Gehalt* und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt" [2]).

Bekannt sind seine wiederholten Klagen über die *stoff*artige Wirkung literarischer Produkte [3]). Dementsprechend ist der *Stoff* das Aschenbrödel der modernen Ästhetik und Literaturgeschichte. Oskar Walzel hat in seinem bekannten Aufsatz über analytische und synthetische Litteraturforschung im zweiten Bande der *Germanisch-Romanischen Monatsschrift* [4]) mit voller Absicht die stoffgeschichtlichen Untersuchungen außer Betracht gelassen, weil sie seiner Meinung nach am wenigsten einer historischen Synthese dienen können, worin dieser Gelehrte das Ideal literarhistorischer Forschung erblickt. Denn die Voraussetzung jeder Synthese ist nach Wilhelm Diltheys feinsinnigen Ausführungen in seiner Abhandlung über das Wesen der Philosophie [5]) der Begriff. Individualitäten, literarische Gebilde lassen sich nicht addieren: a + b ist hier immer gleich a + b. Aus den verschiedenen einzelnen konkreten Dichtergestalten des Friedrich Schlegelschen Kreises ist nie eine Synthese wie „die Romantische Schule" aufzubauen; erst die *Begriffselemente* der verschiedenen Einzelwesen oder ihrer Werke lassen zich zu größern historischen Reihen verbinden. Nun ist freilich zwischen dem Schaffen eines Dichters einerseits und der Gedankenwelt, den Lebensproblemen, deren Lösung gesucht wird oder auch den Formen, in denen seine Kunst sich äußert, anderseits ein viel engerer Zusammenhang vorhanden als zwischen

---

1) *Säkular-Ausg.*, XII, 85.
2) *Jub.-Ausg.*, XXXV, 313.
3) *Jub.-Ausg.*, XXII, 296; XXIII, 258; XXIV, 154, 170, 172.
4) S. 321 f.
5) *Kultur der Gegenwart*, Teil I, Abteilung VI, S. 2 ff. (Berlin-Leipzig, 1907).

diesem Schaffen und dem oft nur zufällig gewählten *Stoff*, sodaß man, wenn man die Frage von dieser Seite betrachtet, Walzel recht geben muß. ***Wir wollen aber gleich dem Problem eine andre Seite abzugewinnen suchen.*** Auf jeden Fall — und hier zeigt sich das vorhin angedeutete Mißverhältnis erst recht — sind gerade stoffgeschichtliche Untersuchungen in unserer Wissenschaft von jeher an der Tagesordnung gewesen!

Man muß bei Walzels Loblied auf die synthetische Forschungsmethode nicht die Umstände vergessen, unter denen es angestimmt worden ist. Wir haben darin eingestandenermaßen in erster Linie einen Protest zu erblicken gegen eine Moderichtung in der literarhistorischen Forschung, die Begriffe wie 'Romantik', 'Klassizismus' und dergleichen zu vag findet, die vielleicht unter dem Einfluß derselben Tendenzen, die in der Kunst zum Impressionismus geführt haben, — sich energisch einbohrt in die Einzelgestalt und diese nachzuerleben sucht mit den Mitteln einer feinen, scharfsinnigen, leider manchmal nur gar zu subjektiven Beobachtungskunst. Dazu gesellte sich auch wohl ein Gefühl des Unbehagens den vielen dürren stoffhistorischen Untersuchungen gegenüber, die namentlich als nur von dem Setzer, Verfasser und etwaigen pflichtmäßigen Kritiker ganz gelesene Dissertationen den literarhistorischen Markt überschwemmen. Weiter das Bewußtsein, daß unserer Zeit wohl infolge der übertriebenen Spezialisierungssucht der Mut zur großzügigen, aus dem vollen schöpfenden Synthese abgeht, und wir immer wieder mit der Ehrfurcht, womit man einer geschwundenen goldenen Zeit gedenkt, auf Gestalten wie die Brüder Grimm, Müllenhoff, Scherer, Hettner, Haym blicken müssen. — Dabei mögen uns auch die freilich gar zu harten Worte einfallen, die Jakob Minor im Jahre 1894 vernehmen ließ[1]: „Solange es einen Spezialismus in der Literaturgeschichte gibt, hat er sich als gänzlich unfruchtbar und nirgends als schöpferisch erwiesen: er fördert nicht, sondern *hinkt* den Arbeiten universeller Köpfe *nach*; er ist von andern inspiriert, ohne deren Hauch er gar kein Leben hätte." Als Gegengift gegen solche Auswüchse des literarhistorischen Betriebs hat Walzels Aufsatz die vollste Berechtigung; aus *dem* Grunde fällt hier alles Licht auf die leider manchmal zu sehr vernachlässigte Synthese, und bleibt die Analyse, jene Quelle so vieler geistiger Dürre, im Schatten.

Im Kampf ist Einseitigkeit Tugend und höchstes Gebot. Aber unter Berufung auf Goethes Worte über die gegenseitige Durchdringung von *Stoff*, *Gehalt* und *Form*, *diese Einswerdung* der drei Begriffe im wahrhaftigen Kunstwerk, wobei man ja zuletzt nicht mehr weiß, wem eigentlich der Reichtum gehört, möchte ich eine Lanze einlegen für den aus der Dreiheit „freventlich" ausgestoßenen *Stoff* und auch ihm den bescheidenen Platz in dem Interessenkreis des Literarhistorikers anweisen, den er zu beanspruchen das Recht hat.

Schon auf Grund *dieser* Erwägungen möchte ich einen solchen Versuch wagen: Ist Literaturgeschichte denn ausschließlich Ideengeschichte, daneben höchstens noch Geschichte der literarischen Formen, wozu man sie erklärte, wenn die synthetische Methode die alleinberechtigte wäre? Ist es ihre Aufgabe

[1]) *Euphorion*, I, 19.

nur, über das Material zu philosophieren zwecks historischer Zusammenfassung oder hat sie nicht daneben die Aufgabe, das mehr oder weniger begrifflich vergeistigte Material vor uns auszubreiten in der ganzen reichen Fülle seines Daseins und mit der ganzen Freude an diesem reichen Dasein? Ist Literaturgeschichte nicht auch Geschichte der *Literatur* (mit dieser Betonung) neben dem, wozu sie würde bei zu einseitiger Anwendung des von Walzel empfohlenen Verfahrens: *Geschichte* der Literatur? Und ist diese Literatur ausschließlich zu betrachten als ein Konglomerat von Kräften und Strömungen und nicht zugleich als ein Verein von Körpern, ist sie nicht neben dem *Werden* auch ein *Sein*, neben Geist auch *Stoff?* Wer neben der ideellen auch die materielle Seite der Literaturschätze nicht leugnet, hat zugleich zugestanden, daß auch der *Stoff*, sei es in bescheidener Weise, Anteil hat an dem Ganzen; er mag nach Schillers Ausdruck von der *Form* **vertilgt** sein, ein Erdenrest aber, „zu tragen peinlich", mögen die Ideeengeschichtler seufzen, ist vielleicht geblieben, und dieser Rest kann, wie ich zeigen möchte, von großer Bedeutung werden für die richtige Einschätzung und das richtige Verständnis eines Kunstwerks und infolgedessen doch auch für den historischen Zusammenhang, worin wir es zu betrachten haben.

Ich rede hier nicht von Fällen, wo die Wahl eines bestimmten Stoffes für die Psyche eines Dichters charakteristisch ist, wie z. B. die Wahl des Faustoffes für den jungen Goethe, der erhabenen Verbrecher Karl Moor und Fiesko für den jungen Schiller: die Bedeutung solcher Fälle wird auch von Walzel nicht geleugnet[1]). Es kann aber die Art und Weise, *wie* ein Stoff vom Dichter *verarbeitet* wird, ein Weg sein, der uns zum künstlerischen Erlebnis (im Sinne Wilhelm Diltheys) führt, sie kann uns den Mittelpunkt verraten, woraus man das Kunstwerk am reinsten auf sich wirken lassen, woraus man es erst richtig verstehen und nacherleben kann. Friedrich Gundolf hat in seinem *Goethe* in dem Kapitel über *Iphigenie*, einem der wenigen, worin auch der *Stoff* als greifbare Substanz noch eine gewisse Rolle spielt, die sehr feine Bemerkung gemacht, daß dort wo der Dichter einen Stoff als Symbol seiner eignen Konflikte wählt, in diesem Stoff wenigstens ein Punkt sein müsse, der sich mit dem Erlebnis deckt, von dem Dichter als ein vollkommenes Gleichnis seines Erlebnisses empfunden wird. Um diesen Punkt herum wird er alsdann den übrigen Stoff schichten, von ihm aus wird er den übrigen seinem Erlebnis fernern und deshalb sprödern Stoff beseelen, mit seinem Herzblute erfüllen. Wer ein *Cäsar*drama dichtet und von irgend einer Analogie seines Erlebnisses mit der Gestalt Cäsars getroffen wird, wie der junge Goethe, wird die Charakterzeichnung, den ganzen Aufbau, die Personenökonomie, die Szenenführung seines Werkes anders gestalten, als wer wie Shakespeare in erster Linie seine Analogie mit *Brutus* empfindet. Auch kann unter diesem Gesichtspunkte manchmal erklärt werden, weshalb einzelne Stellen in irgend einem Kunstwerk dürr, trocken, tot erscheinen, eben solcher Erdenrest, *unvertilgter Stoff*, der zu weit aus dem Mittelpunkt des Erlebnisses trat, den dessen belebende Strahlen nicht mehr

---

[1]) *G. R. M.*, II, 321 f.

erreichen konnten. Man könnte dabei auf Dichter weisen, die so sehr aus ihrem Erleben heraus dichten, daß in Angriff genommene Stoffe beim Scheitern des Versuchs zu einer solchen vollständigen Durchgeistigung fallen gelassen wurden, Fragmente blieben, während andre Dichter, die besser „die Kunst zu kommandieren" verstanden, sie vollendeten, auch wo das Erlebnis nicht ausreichte.

Noch in andrer Weise führen genaue Untersuchungen des Stoffes uns zum Eigensten des Künstlers und weisen uns dadurch auch bei der Suche nach dem Mittelpunkt der Betrachtung und Beurteilung des Kunstwerks den Weg. Durch Stoffvergleichung wissen wir, daß Shakespeare die Hexen in *Macbeth* einfach der Überlieferung entnahm, daß wir in ihnen also weiter nichts als drei böse Weiber nach mittelalterlicher Vorstellung zu sehen haben, drei Verbündete der Hölle, die ihre Tränklein brauen, Zauberkünste treiben und weissagen, während sie schadenfroh jedes angestiftete Unheil bejubeln. Infolgedessen werden wir nicht so leicht in den Irrtum des Wallensteindichters verfallen, der unter dem Einfluß seiner eigenartigen Ansichten vom Zusammenhang zwischen Schicksal und Charakter in seiner Macbeth-Bearbeitung sie als Botinnen eines höheren Schicksals betrachtete und dementsprechend umschuf, als Gehilfinnen des Götterneides, der jeden glücklichen Sterblichen trifft und wie den Polykrates mit dem Untergange bedroht.

Man hat behauptet, daß jede künstlerische Betrachtung den Stoff sogleich umbilde und verarbeite, sodaß es im Kunstwerk eigentlich keinen Stoff mehr gebe; es kann dies aber nicht als ein ernster Einwand gegen unsre Ansicht gelten. Eben diese Umbildungen des Stoffes, manchmal sogar das Fehlen irgend eines stofflichen Motivs, bahnen uns einen Weg zu dem richtigen Verständnis und Nachempfinden des künstlerischen Prozesses. Weil dieser Prozess selbst uns immer ein unergründliches Geheimnis und Wunder bleibt, muß man jede Gelegenheit benutzen, die uns seiner geheimnisvollen Sphäre wenigstens etwas näher führt. Daß Maler Müller aus der frommen, naiven, kirchlichen Legende von Genovefa ein lebenstrotzendes, farbenprächtiges Historienbild macht, daß bei ihm der sinnlich rohe Golo der Legende zu einer zarten, schwärmerischen Werthernatur umgeschaffen wird, charakterisiert nicht nur die Dichtungsart des Künstlers, sondern stellt ihn auch – wir schreiten hier ebenfalls zur Synthese – zu den Stürmern und Drängern mit ihrer eigenartigen Auffassung Shakespeares als eines Schilderers des reichen historischen Geschehens, mit ihrer Verherrlichung der Alleinherrschaft des Gefühls. Im Gegensatz zu Tieck schildert Müller nur das *Leben* des auch um ihres Gatten Wäsche, Weißzeug und Arzneikasten sorgenden, liebenden *Weibes*; Ludwig Tieck dagegen das Leben *und den Tod* der *heiligen* Genovefa, womit wiederum der mit Rom liebäugelnde *Romantiker* charakterisiert ist; wieder läßt sich gerade das spezifisch Romantische am besten entwickeln, indem man die Übereinstimmungen mit der Quelle, sowie die Abweichungen von derselben zu erklären sucht. Wenn nun Friedrich Hebbel zu demselben Stoffe greift und aus dem Gatten Siegfried im Gegensatz zu allen Überlieferungen den *schuldigsten* Helden macht – er durfte ja den tiefsten Blick in Genovefas Seele tun und verkennt sie trotzdem, – so ist damit der grübelnde Problemdichter, der Vorläufer Ibsens, charakterisiert. So könnte

man an einem einzigen Stoff in klarer belehrender Weise eine ganze Reihe literarischer Strömungen und Gestalten vorüberziehen lassen – man könnte sogar aus Müllers Genovefa einen guten Teil des zügellos wilden, heißblütigen, bizarren Sturms und Drangs, aus Tiecks Gedicht die waldhorndurchklungene, mystisch verzückte, formlose Romantik heraufzaubern; ein Vergleich beider Werke wäre trefflich dazu geeignet, das Gemeinsame und Trennende beider Richtungen hervorzuheben; Hebbel könnte als eine Vorahnung unsrer eignen seelisch zerrissenen, pessimistischen Zeit geschildert werden, während aufschlußreiche Seitenblicke zu werfen wären auf Raupachs Genovefa, jene nach Holteis Ausspruch 'preußisch-protestantisch-leichtfertige', als eine Treibhauspflanze des sich immer gleich bleibenden Berliner Rationalismus und auf Otto Ludwigs fragmentarischen „Protest gegen den mittelalterlichen Heiligen-Kultus"[1]). Manches von dem hier Geschilderten ist tatsächlich in Bruno Golz' *Pfalzgräfin Genovefa in der Deutschen Dichtung* (Leipzig 1897) geleistet worden, einer *stoff*geschichtlichen Untersuchung, der es nicht an *Form* und *Gehalt* gebricht!

Die Art und Weise, wie Richard Wagner und wie Ernst Hardt den alten Tristan- und Isolde-Stoff modernerm Empfinden angepaßt haben, ist ebenso wichtig für die Psychologie dieser Dichter wie für den Geist der Zeit, dem sie bei der Umarbeitung bezw. Neudeutung alter Motive jeder in seiner Weise Konzessionen gemacht haben: auch hier könnte eine großzügige Synthese vom Stofflichen ausgehen. Wie lehrreich ist nicht die Beobachtung, daß Hebbel, der poetische *Realist*, in seiner Nibelungentrilogie sich ganz eng dem im Verhältnis zur eddischen Überlieferung der gleichen Sage realistischern Nibelungenepos anschließt mit Ausnahme der einen Brunhildgestalt, die auch im Nibelungenliede ihren mythischen Ursprung am wenigsten verleugnet, während Richard Wagners düstere und mystisch gefärbte Romantik den Dichter der Ringtetralogie zu der Edda führt. Und derselbe Synthetiker Oskar Walzel, der den Stoff zum Aschenbrödel erniedrigen möchte, hat uns in seiner Studie über Goethe und das Problem der faustischen Natur[2]) jenen feinen Vergleich zwischen der Behandlung desselben Stoffes bei zwei grundverschiedenen Dichternaturen geschenkt: in Schillers Gedicht *Das verschleierte Bild zu Sais* findet der Jüngling hinter dem Schleier, den er in unzähmbarem Erkenntnisdrange heben will, Grausen und Entsetzen auf ewig: – der Schüler Kants weiß, daß Wahrheit nicht erkannt werden kann, wir dürfen sie nicht freventlich enthüllen. In Novalis' Märchen von *Hyacinth und Rosenblütchen* aber findet der junge Mann, der von ähnlichem Drang wie Schillers Jüngling ergriffen wird, hinter dem Schleier seine Geliebte: die romantische Liebe ist das Mittel, sich dem Absoluten zu nähern. – –

In der äußerlichsten Bedeutung des Wortes gehören zum Stoff die Quellen, aus denen der Dichter schöpft und in dieser Weise haben wir bisher auch im allgemeinen den Begriff „Stoff" gelten lassen; aber auch *das persönliche Erlebnis* kann zum *Stoff* gehören. Dies ist immer der Fall in der reinen

---

[1]) Golz, aao., 132.
[2]) *Aus dem Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts*, 157 ff.

Lyrik, aber auch in andern poetischen Kategorien, bei Dichtern wie Goethe, Hölderlin, Novalis, Thomas Mann, können *Stof* und *Erlebnis* identisch sein. Namentlich Goethe hat immer wieder darauf hingewiesen, daß bei ihm der größte Teil des *Stoffes* im *Erlebnis* zu suchen ist: die bekannteste Äußerung steht im siebenten Buch von *Dichtung und Wahrheit*[1]).

Damit ist nun aber auch angedeutet, daß Modelle, nach denen der Dichter seine Gestalten gebildet hat, ebenfalls zum *Stoff* gehören. Hier liegt gerade der größte Stein des Anstoßes für den modernen Literarhistoriker, der dafür den Ausdruck *„Modellschnüffelei"* geprägt hat. Man hat nicht das Recht, sich dabei auf Wilhelm Scherer zu berufen, der im Eingang seines Aufsatzes *Fauststudien*[2]) nur die Ansicht bekämpft, daß es, *um ein Kunstwerk zu verstehen*, nötig wäre, Kenntnisse von außen her an die literarischen Schätze heranzubringen, z. B. beim Werther die nähern Umstände von Jerusalems Tod und Goethes Liebe zu Lotte Buff. Damit ist aber nur gesagt, daß zu einer rein ästhetischen Würdigung eines Kunstwerks solches Wissen überflüssig ist. Aber Literaturgeschichte ist keine angewandte Ästhetik, wenn sie auch diese umfaßt. Nicht nur das *Sein* interessiert sie, auch das *Werden*. Und für *letzteres* ist ein richtiges und maßvoll angewandtes Modellstudium von Bedeutung, weil wir auch hier wieder, wo der eigentliche Schöpfungsakt, wie schon oben betont wurde, ein Geheimnis ist, wenigstens einige Bahnen der schöpfenden Kräfte kennen lernen; eine solche Bahn führt auch am Modell vorüber oder geht von demselben aus. Wenn wir nur den leider namentlich in der Goethe-Philologie vielfach gemachten Fehler vermeiden, das Modell mit Haut und Haar in die literarhistorische Darstellung zu übernehmen! Das Modell 'an sich' interessiert den Literarhistoriker nicht: nicht die zu viel starken Kaffee trinkende Hofdame Charlotte von Stein, sondern Goethes Muse aus den ersten Weimarer Jahren, seine *Vrou Maze*, von der der Dichter sang:

Tropftest Mäßigung dem heißen Blute,
Richtetest den wilden, irren Lauf,
Und in deinen Engelsarmen ruhte
Die zerstörte Brust sich wieder auf;

und von allem schmutzigen Klatsch über Christiane Vulpius, dessen sich auch der reinen Gehalt verheißende, aber parteiisch verblendete Houston Stewart Chamberlain nicht enthalten kann, wende man sich zu der reinern Wirkung des tief wehmütigen Gedichtes *Amyntas* oder des innigen sinnigen *Gefunden* .... „Ich ging im Walde so für mich hin ...." Nur die Wirkung des Modells auf den Dichter, das Bild, das er von ihm im Busen trägt, mag es liebesverklärt, mag es haßentstellt sein, gehört in die Literaturgeschichte. Man könnte sagen, daß das Modell nur bis zu *dem* Grade Gegenstand der

1) *Jub. Ausg.*, XXIII, 82: „Denn bei der größten Beschränktheit meines Zustandes, bei der Gleichgültigkeit der Gesellen, dem Zurückhalten der Lehrer, der Abgesondertheit gebildeter Einwohner, bei ganz unbedeutenden Naturgegenständen, war ich genötigt, *alles in mir selbst zu suchen*. Verlangte ich nun zu meinen Gedichten eine wahre Unterlage, Empfindung oder Reflexion, so mußte ich *in meinen Busen greifen* . . . ." Die Stelle endet mit der Bezeichnung seiner Werke als „Bruchstücke einer großen Konfession." Ein solcher *Stoff* bei einem solchen Dichter ist freilich immer zugleich *Form und Gehalt*.

2) *Aufsätze über Goethe*, 2. Aufl., S. 327.

Literaturgeschichte sein kann, *als es für den Dichter Gehalt war.* Alles was darüberhinausliegt sind vielleicht interessante 'documents humains', Beiträge zur Individualpsychologie, interessanter Stoff für Romandichter, *nicht* für den Literaturforscher!

Wenn man in der hier angedeuteten Weise Stoff- und Motivgeschichte treibt, ist diese imstande uns nach dem Worte Erich Schmidts[1]) einen „Fluß von Metamorphosen und Metempsychosen, Zusammenhang, Verpflanzung aller Art und mit persönlichem Stempel" zu zeigen. Eine derartige Stoffgeschichte muß selbstverständlich mehr bieten als ein bloßes Aufstapeln: erschreckende Beispiele eines dürren, formlosen Sammelns unverarbeiteter Tatsachen haben gerade die Stoffgeschichte so sehr um ihren Kredit gebracht. *Stoff, Gehalt* und *Form* müssen sich gegenseitig durchdringen und weil vielleicht dieser Dreiteilung noch etwas zu eng Schematisches anhaftet, könnte man sie von der andern Trias durchkreuzen lassen, mit der Wilhelm Scherer die literarische Persönlichkeit zu skizzieren pflegt, der Trias des *Erlebten, Ererbten* und *Erlernten.* Von *erlebtem Stoff* ist, wie wir oben sahen, die Rede bei jedem rein lyrischen Gedichte in engerm Sinne, bei Bekenntnispoesie im allgemeinen: es gehört also auch das Memoirenwerk dazu, und zwischen diesen Grenzen liegen alle Motive, die das Leben dem Dichter an Gestalten und Modellen bietet. *Erlernt* ist der *Stoff* als schriftliche oder mündliche Quelle, woraus der Dichter schöpft, wenn diese Quelle dem Dichter tatsächlich *Neues* zuführt: z. B. die Stoffe und Motive des Mittelalters dem deutschen Romantiker, die des Orients dem Dichter des *West-östlichen Divans*; dagegen wäre *in der Tradition wurzelnder Stoff,* wie die Fabeln und Geschichten des klassischen Altertums für den Renaissancedichter, zum *ererbten Stoff* zu rechnen! *Gehalt* ist erlebt, wo er aus der Fülle des Innern eines Dichters entspringt, das Ethos der Raubritterwelt beim jungen, der antikplastischen Welt beim ältern Goethe, der Humanitätsgedanke in *Carlos* und *Iphigenie,* die mondbeglänzte Zaubernachtstimmung der Romantik, die Spannung zwischen zwei Weltanschauungen bei Friedrich Hebbel, die fleischgewordene soziale oder Erblichkeitsfrage bei manchen Modernen. *Erlernt* ist der Gehalt in aller Epigonenpoesie, die mit fremdem Kalb pflügt, oder *„interessante"* Stoffe verarbeitet, welche den Gehalt in sich tragen, ohne daß der Künstler etwas von sich hinzuzutun braucht, ohne persönlichen Stempel: *ererbt* ist der *Gehalt,* wenn er wurzelt in den Traditionen des Geschlechtes, der Familie, der Landschaft, des Volkes, außerdem alles was schlechthin 'Geist der Zeit' ist[2]). Die *Form* ist als *innere* Form stets Produkt des Erlebnisses, als *äußere* Form *kann* sie es sein, und zwar in der höchsten Kunst, wo man z. B. bei manchen lyrischen Gedichten das Gefühl hat, daß der Gedanke den Rhythmus oder auch den sinnreichen Neuausdruck selbst erschafft. *Erlernt* ist die Form bei jedem Verseschmied, auch beim Epigonen, der neuen Wein in alte Schläuche gießt; *ererbt,* wo die *Tradition* den Dichter bewegt, eine bestimmte Form zu einer bestimmten Gattung zu wählen: den fünffüßigen Jambus zu der höhern Tragödie, den Hexameter zu dem größern epischen Gedichte.

---

1) *Die literarische Persönlichkeit,* Rektoratsrede, Berlin, 1909, S. 21.
2) Es versteht sich, daß der Geist der Zeit auch *erlebt* werden kann!

Bei dieser Kreuzung der beiden Triaden wird das Auge geschärft für literarhistorische Einzelheiten und sind wir geschützt gegen einseitige Bevorzugung irgend eines Elements. Aber auch über manche dürre Herbarienarbeit sollte man nicht ohne weiteres den Stab brechen: eine solche kann nützlich sein als Vorbereitung größerer synthetischer Arbeiten, indem sie vorurteilslos, ungefärbt, streng neutral das Material ausbreitet, das der Synthetiker begrifflich zu erfassen und zu vereinigen hat. Es ist sogar in den meisten Fällen für die Unparteilichkeit und Unbefangenheit der Arbeit des Synthetikers nützlich, daß ein Andrer das Material ihm so farblos darreicht. Denn der Synthetiker ist ein Schöpfer: er baut eine Welt auf und ist deshalb verwandt mit dem Dichter, ποιητης, dem „Macher" — und neben den qualités de ses défauts hat er auch die défauts de ses qualités: wie der Dichter schon den Stoff erblickt in der Färbung seiner persönlichen Erlebnisart, so wird auch der Synthetiker geneigt sein, seine Ideeen dem Material aufzuzwängen; bei der großen Fülle des noch ungeordneten Stoffes wird er nur gar zu leicht, unbewußt, nicht in der Absicht zu fälschen — (so wenig wie man von der Fälschung des Weltbildes durch die dichterische Phantasie reden darf) — diejenigen Beispiele wählen, die mit seinen Absichten übereinstimmen oder ihnen wenigstens zu entsprechen scheinen, während seine von unterbewußten Kräften gelenkten Blicke nur zu leicht hinweggleiten über dasjenige, was diesen vorgefaßten Meinungen widerspricht [1]).

Der Analytiker dagegen ist der geduldige Untersucher, der in 'Andacht zum Kleinen' aufgeht, Ehrfurcht hegt vor dem wirklich Greifbaren, und dieses Greifbare in seine feinsten Gliederungen zerlegt, der sich Rechenschaft gibt von den scheinbar unbedeutendsten Einzelheiten, welche sich seinem mikroskopisch bewaffneten Auge darbieten, und welche sich später vielleicht (— ihm selbst noch unbewußt —) als sehr bedeutend herausstellen mögen. Wenn nur ein solcher Forscher bescheiden ist, sein Werk nicht hält für die ganze Realität, die ja immer zugleich auch den Gegensatz zu höherer Einheit mit sich vereinigt, wenn er sich bewußt ist, daß er nur die Teile in der Hand hat, wobei das geistige Band allerdings nicht immer ganz zu fehlen braucht, so ist auch sein Werk für die Wissenschaft von Bedeutung: sein eigener etwas tragisch gefärbter Ruhm ist freilich manchmal, von andern ausgebeutet zu werden [2]). Die kühle Sachlichkeit eines solchen uneigennützigen Forschers ***konstatiert***, wo der warme Schöpfungsatem des Synthetikers ***dichtet***. Glücklich zu preisen ist der Literaturforscher, der beide Seelen in seiner Brust vereint, allein wo sie getrennt sind, möge jede ihren Weg gehen, mögen sie sich gegenseitig schätzen und ermutigen in ihren eigenartigen Tugenden, mögen sie durch Zusammenarbeitung und Verknüpfung ihrer Ergebnisse, eine der andern Einseitigkeiten ausgleichen und Unvollständigkeiten ergänzen.

---

1) Die Gefahr ist größer als man glaubt: um ein schon gestreiftes Beispiel anzuführen: ein so kenntnisreicher, umsichtig vorwärtsschreitender synthetischer Literaturforscher wie Oskar Walzel legt in seinem Essay über ***das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe*** (***Ilberg-Richters Neue Jahrbücher***, XXV, 40 ff., 133 ff.) zu sehr Shaftesburys künstlerische Tendenzen in das Fragment, während genaue Analyse ergibt, daß man bei Goethe von ***religiösen*** Vorstellungen ausgehen muß.

2) Man vergleiche die von Gräf zitierten Worte Herman Grimms (***Goethe über seine Dichtungen***, VII, S. X).

Mancher synthetisch bauende Forscher vergißt, was er der sorgfältigen Analyse seiner Vorgänger verdankt, weil selbstverständlich Gewordenes die Tendenz hat, als solches nicht mehr klar erkannt zu werden: der Baccalaureus aus dem zweiten Teil des Faust ist typisch für solche Verkennung der geistigen Vaterschaft. Generationen treufleißig sammelnder Analytiker haben Friedrich Gundolf einen großen Teil der Elemente geliefert, aus denen seine Goethe-Synthese erwachsen konnte, m. E. der erste gelungene Versuch Goethes überreiche Psyche als Einheit verständlich und nacherlebbar zu machen. Aber der Leser findet nirgends ein Zitat aus der reichen Goethe-Literatur oder einen dankbaren Hinweis auf den Vorgänger, und nur derjenige, der einigermaßen in dieser Literatur Bescheid weiß, wird auf jeder Seite an diesen erinnert und zollt ihm schweigend den ehrfurchtsvollen Dank, den der Verfasser ihm vorenthält. Man könnte sogar behaupten, ohne die vorangegangene Arbeit jener treuen Goethe-Philologen könnte Gundolfs *Goethe* nicht auf uns den mächtigen überzeugenden Eindruck machen, den jeder empfinden muß, der nach der genußreichen Erfassung der feinsten Einzelheiten in der Linienführung einer unübersehbar großen Komposition an die Stelle geführt wird, von wo aus er dieselbe plötzlich in der reinen organischen Einheit und 'Ganzheit' vor sich erblickt. Die analytischen Arbeiten jener Vorgänger wirken in dieser organischen Einheit mit; ohne daß man in seiner Seele den lebenden, mittels genauer Analyse in Einzelheiten nacherlebten Goethe trägt, ohne dessen Lebensfülle und Lebenskraft, die allmählich unter der Führung jener jetzt aus literarhistorischer Mode vielgeschmähten Goethe-Philologen bewußt geworden ist, kann einem das sonst so mächtig ergreifende Werk nichts sein als ein blasser, toter Schatten, eine Seele ohne Körper, *Form* und *Gehalt* ohne *Stoff*. Deshalb ist das Buch, obwohl kaum Tieferes über Goethe geschrieben wurde, für den Anfänger durchaus ungeeignet: solange man den Dichter noch nicht in Einzelheiten besitzt, – mögen auch die Einzelzüge sich noch nicht zur Einheit verdichtet haben, wirkt es wie ein betäubender Dunst, wie eine prickelnde Essenz, – die zu Kopfe steigt und berauscht, dunkle Ahnungen weckt, – allein die Wissenschaft verlangt in erster Linie klaren, greifbaren, kontrollierbaren Besitz, einen hellen Blick, genaue Einsicht, *Wissen!*

Man kann einen Stoßseufzer, wie den Jakob Minors verständlich finden, wenn man literarhistorische Leistungen eines frühern Geschlechtes, das über so viel schlechteres und unvollständigeres Material als wir verfügte, mit dem Stückwerk unsrer Generation vergleicht, wir wollen uns aber vor einseitiger Ungerechtigkeit hüten. Freilich ist der Synthetiker nicht nur Aufbauer, sondern auch Wegweiser. Der geniale Synthetiker fühlt Zusammenhang, wo der gewissenhafte Analytiker, der zergliedernd Schritt für Schritt vorwärts schreitet, noch keine Schlußfolgerung zu ziehen wagt, ängstlich, daß eine seinem Auge noch entgangene Tatsache die gedankliche Konstruktion zerstören möchte. Die bei dem Synthetiker am stärksten hervortretende Eigenschaft ist *der Mut*, bei dem Analytiker — *das Gewissen*. Nun erweckt Mut Begeisterung, und gewiß ist, namentlich den Jüngern, der geniale Draufgänger sympathischer als der umsichtige Grübler. Deshalb zieht das Beispiel des großen Synthetikers hinan: manche nachträglich in Einzelheiten ausgeführte Unter-

suchung ist inspiriert worden durch ihr oft intuitiv richtiges Aufzeigen der Richtung, in der weiter zu suchen war. Wieviele Beispiele könnte man nicht allein aus Hettners *Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts* schöpfen, wo dieser geniale Synthetiker den Weg zeigte, dem Tausende von fleißigen Analytikern folgten, um nur näher in Einzelheiten die Richtigkeit des mächtigen Aufbaus zu beweisen. Trotzdem möchte ich solche Nachfolge nicht mit Minor verächtlich als ein „*Nachhinken*" bezeichnen: auch hier ist Ehrfurcht zu fordern vor dieser Kleinarbeit, denn es ist notwendig, daß der große Synthetiker kontrolliert wird, und wie manche Fehler in dem konstruierten Bilde sind in dieser Weise nicht nachträglich ausgemerzt worden! Der Nachfolger ist zugleich Ergänzer, aber auch Reiniger des Bildes, das der Vorgänger entworfen hat. Ist die größere synthetische Arbeit ohne ein ganzes Heer vorangegangener Analysen ein Ding der Unmöglichkeit, ohne das Heer der Nachfolger kann sie verderblich werden, weil jede Makroskopie nun einmal ihre Fehler hat. Das Einzige, was man dem Heere der Kleinarbeiter zu Gemüte führen möchte, wäre, das Kleine, zu dem man Andacht hegt, als Symbol des Großen, das Einzelne als Symbol des Ganzen zu nehmen und etwas mehr als vielleicht üblich im großen Zusammenhang zu arbeiten. Soweit ist die literarhistorische Synthese jedenfalls schon vorgeschritten, daß man die großen verbindenden Linien scharf und klar erkennen kann, daß sich gewöhnlich im voraus bestimmen läßt, wo die offene Heerstraße ins Freie, wo das dunkle Sackgäßchen liegt, das man zu vermeiden hat; daß man den Unterschied sieht zwischen literarischen Persönlichkeiten und Statisten, zwischen Höhen und Niederungen. Wohlan, so gebe man jedem was ihm gebührt, dem Schauspieler die Rolle, dem Statisten nur die Haltung: ihn auch mit einer Rolle zu belasten ist einer der größten Fehler der Kleinarbeiter die hier oft dieselbe Vollständigkeit zu geben suchen, die man für den Großen zu *fordern* hat. Dort, wo *Stoff*, *Gehalt* und *Form* nicht durchaus vom Erlebten durchtränkt sind, ist das Erlebte, wenigstens dem *Literatur*forscher gleichgültig!

Die ideale Literaturgeschichte wird, wenn sie den *Stoff*, den *Gehalt* und die *Form* in ihrer Dreieinheit und gegenseitigen Durchdringung gelten läßt, auch in ihren Methoden alles gelten lassen, was in irgendeiner Weise fruchtbar ist oder sein kann, Analytisches und Synthetisches. Dem idealen Literaturforscher aber möchte man einen Komplex jener geistigen Eigenschaften wünschen, welche die deutschen Romantiker zu den eigentlichen Begründern der modernen Literaturwissenschaft gemacht haben. Wurzelnd in Fichtes Ideeen über die *intellektuelle Anschauung*[1]), „das ohne die subjektive Besonderheit der Sinne vermittelte, also *un*mittelbare gedankliche Ergreifen des Gegenstandes durch den Denker," entwickelten sie als denkende und handelnde Menschen immer mehr in sich das Vermögen, über dieses Denken und Handeln nachzudenken, eben um es dadurch intellektuell zu ergreifen. Als *Dichter* lernten sie in dieser Weise ihr eigenes Dichten kritisch — in intellektueller Anschauung – betrachten, sodaß ihnen immer die Möglichkeit blieb, sich über das eigene Schaffen zu erheben: so entstand, was man

1) Man vergleiche namentlich das 116. *Athenäumsfragment* von Friedrich Schlegel. Nach Simmel, *Goethe*[2], S. 53, redet man besser von „anschauender Intellektualität".

'romantische Ironie' zu nennen pflegt; als *Kritiker*, als *reproduzierende Künstler* erwarben sie daraus das Vermögen, teils sich in das betrachtete Werk ganz einzuleben und es infolgedessen ganz nachzuerleben, daneben aber kühl betrachtend diesen Nacherlebungsprozess rein verstandesmäßig zu erfassen.

In der Tat kann man dem idealen Literaturforscher nichts Besseres wünschen als die Verbindung dieser Eigenschaften! Indem er sich in das Kunstwerk als Seiendes, wie als Werdendes oder in die Gedankenwelt einer ganzen literarischen Gruppe einfühlt und einlebt, regen sich in ihm ähnliche Kräfte, wie sie im Dichter, in der Dichterschule, in der Generation lebendig waren: nur in dieser Weise kann er der Gefahr begegnen, daß irgend einem Elemente des Kunstwerks oder der literarischen Strömung mehr Wert beigelegt wird, als es für den Künstler oder die Richtung selbst besaß. Nur so halten *Stoff*, *Gehalt* und *Form*, *Ererbtes*, *Erlebtes* und *Erlerntes* sich die Wage: nichts wird vernachlässigt, weder das rohere oder verfeinerte Sprachmaterial noch der höchste Gedankenflug, aber auch nichts wird überschätzt. Aber das subjektive Nacherleben wandelt sich im idealen Literaturforscher zum objektiven Nacherlebten, und nun fordern Philologie im engern Sinne, Psychologie, Philosophie, Ästhetik und Kulturgeschichte ihren Anteil — alle zusammen möchte ich sie mit R. M. Meyer[1]) einfach Philologie im weitern Sinne nennen: „die Summe derjenigen Kenntnisse, die zum erschöpfenden Genuß eines sprachlichen Kunstwerks erforderlich sind." Aber von diesen Disziplinen wage auch keine sich zu sehr auf Kosten der andern hervor, jedenfalls nicht weiter als das Kunstwerk sie für sich in Anspruch nimmt. Möchte es dem idealen Literaturforscher vor allem aber gelingen, Begeisterung zu erwecken, die ja zu dem Besten gehört, was die Literaturschätze gewähren können. Auch hier möchte man ehrfurchtsvoll jener Generation gedenken, aus der unsere Wissenschaft geboren, der Gedanken an eine 'Kultur des Enthusiasmus' bei Novalis, der Rolle, die diese höchste Menschengabe in den letzten Athenäumsfragmenten spielt, der These, die Friedrich Schlegel am 14. März 1801 vor der Jenenser Fakultät vertrat: „Enthusiasmus est principium artis et scientiae." Auf diese Weise wird auch der höchsten Forderung Rechnung getragen, die man an den Literarhistoriker stellen kann, jenes tiefe Wort Hölderlins, das mein verehrter Lehrer Erich Schmidt in das Berliner Germanistenalbum eingetragen: *„Du sollst nicht töten, sondern lebendig machen!"*

Den Haag. LÉON POLAK.

THE RELATIVE *THAT*.

There are few subjects on which grammatical Authorities – Poutsma[2]), Sweet[3]), Onious[4]), Wendt[5]), Mason[6]) – are more in accordance than on

1) *G. R. M.*, II, 641.
2) Poutsma, *A grammar of Late modern English*, II, 1. b., p. 976 ff.
3) Sweet, *A new English Grammar*, II, § 2127.
4) Onious, *An advanced English Syntax*, § 63 c.
5) Wendt, *Syntax des heutigen English*. I, p. 213 ff.
6) Mason, *English Grammar*, p. 55 ff.

the functions of the Relative Pronouns *who, which, that* in Restrictive and Continuative Clauses. A summary of their view may be briefly stated thus:

Who and *Which* introduce both Restrictive and Continuative clauses. *That* can introduce exclusively Restrictive clauses.

When *who* and *which* are Continuative the intervening pause between headclause and dependent clause is made visible in print by a comma. No comma, therefore, ever separates *that* from the head-clause

Nor can *that* be used when the antecedent is a Proper Noun. We cannot say:

„Thomas that died yesterday" (Mason, § 152).

„The use of *that* to introduce indubitably continuative clauses belongs to an older stage of the language; late instances must be looked on as archaisms." (Poutsma, p. 976).

And Wendt (p. 213) adds: „Dieser Unterschied ist rein **theoretisch.** Es wird vielfach von der Praxis durchbrochen, und zwar aus formalen wie aus logischen Gründen: **formalen**, weil **that** unveränderlich die vielseitigste Verwendung findet...."

What he means by „Vielseitigste Verwendung" becomes clear a little lower down (p. 214):

„Die Vielseitigkeit seines Gebrauchs ergibt sich z. B. aus folgendem Satze:

It may, however, be questioned whether your correspondent proves his case when he demonstrates the usefulness of French in rendering clear the meaning of such jargon as: „He tells me **that that that that** is in that sentence is a noun", for no genuine Englishman would ever pen the like except as a verbal puzzle.

Sweet also admits exceptions. As in the spoken language the form *whom* is avoided (being almost invariably replaced by *who*) the spoken language seems always to use *that*, where who "would lead to obscurity or ambiguity" (§ 2141).

And further: "In the written language the fluctuation between the "relatives is *of course*[1]) much greater, because of the greater variety of "constructions, and the necessity of putting in relatives where they are "omitted in natural speech, so that the writer has no linguistic instinct "to guide him." (§ 2142).

If we are to believe Grammarians "ther is namore to telle".

§ 2. Yet, "thereby hangs a tale". A prolonged investigation of the point in question has convinced me that the above rules do not by any means reflect the state of things obtaining in present-day English, at least, not as far as the written language is concerned. What I find is, that the use of *that* is greatly on the increase; that in numbers of cases which Poutsma would call "archaisms" it introduces a continuative clause:

---

[1]) I underline. I should have thought that the fluctuation would have been greater in the *spoken* language, in which the intonation sufficiently indicates the continuative or restrictive force of the relative clause. If this may be assumed to be correct, how greatly the *spoken* language must have departed from the older state of things, if the *written* language displays such fluctuation as I shall have to demonstrate lower down!

I cursed the deformity *that* I now began to consider as a signal mark of the injustice of Providence (Countess of Blessington, *Convers. with. Lord Byron*, 2nd ed., 128). – The others met her with flattering greetings *that* she returned smilingly (Wells, *Bealby*, Methuen, 202). – And always Sylvia's wistful face *that* he tried not to look at (Galsworthy. *Dark Flower*, Shilling Ed., 101). – In the September sunshine *that* cut half across the narrow street.... vehicles choked the thoroughfare (Benson, *An Average Man*, Shilling Ed., 55). – A couple of letters inscribed with her stage-name *that* was also her maiden-name (Ibid. 99). — It was Sarah Swetnam, eldest child of the large and tumultuously intellectual Swetnam family *that* lived in a largish house in a largish way higher up the road (Bennett, *Helen with the High Hand.*, Shilling Ed., 85). – His long slim limbs and hands *that* trembled (Benson. *Angel of Pain*, 74) – Mr. A. has quite cheered her up; or else it is Dr. Hill's new spray-treatment *that* she is trying (Hichens, *Londoners*, Shilling Ed., 86). — the lighted windows of the great hall *that* looked towards Loch Droom (Benson, *Loneliness*, Shilling Ed., 27). – in her fervent anxiety to face the trout *that* was now making off down-stream (Ibid. 37). — he grew pale with pure annoyance: a feeling *that* reached its climax when his lady rose (E. Bronte, *Wuthering Heights*, Grant, 142). – Mr. P. after one keen glance at his client *that* seemed to come from very far down in his soul (Galsworthy, *Country House*, Shilling Ed. 72). – he felt her (scil. his mother's) arms *that* had pulled his head down quivering (Ibid. 227). – Mr. Britling ran through a little list of stay-at-homes *that* began with a Duke (Wells, *Mr. Britling sees it through*, 345). – Nevill's hands *that* lay clasped on the silk coverlet (Benson, *Initiation*, 7d ed., 74) — I shall ask him if the council of Trent *that* he's always appealing to, says anything about the Catholic laity (Ibid. 83). – the risen sun shone straight down across the wide meadows *that* glittered as with diamonds (Ibid. 120). –

The sentences I have selected for illustration contain relative clauses that are so clearly continuative that the absence of the comma does not prove anything to the contrary. The writers only omitted the comma from force of habit: because in days when *that* was generally restrictive it had no comma before it. For that matter, here are a batch of quotations as irrefutably continuative as the preceding, in which the introductory *that* is preceded by a comma:

the trousers were unearthed from the mattress of his bed, where they had taken upon themselves an accumulation of fluff, *that* utterly altered the appearance of the material (Temple Thurston, *Traffic*, 130). – the last wall being taken up by the open fireplace, *that* occupied the whole of one side of the kitchen (Ibid, *Apple of Eden*, 20). — An outpouring of the spirit of the creator, *that*, call it what we may, is the essence of innate love and gratitude to the Divinity (Countess of Blessington, *Convers. with Lord Byron*, 106) – what must have been hers (scil. heart), that for so long had secretly desired.... (Galsworthy, *Dark Flower*, 21).

– And first the swallows, *that* had looked as if they would never stay their hunting, ceased (Ibid. 201). — And the light, *that* had seemed fastened above the world for all its last brightenings, slowly felt wingless and dusky (Ibid., 201). – the aching for the wild, the passionate, the new, *that* never quite dies in a mans heart (Ibid., 301) – the French novels. *that* you sometimes gird at, say the same (Mallet, *Colonel Enderby's Wife*, 115) — Take your hated body, *that* I love, out of my house (Galsworthy. *Man of Property*. 373). – Barbara wondered whether she would have the physical strength to continue as a small wheel in this large machine, *that* so frequently went mad (Pett Ridge, *Nine to Six-thirty*, 207) – "Underneath that I smooth face of yours", she added in parenthesis – "*that* I should very much like to slap" (Ibid., 277). – the path dropped through oak trees to a little loitering stream, *that* paused every and again to play at ponds and waterfalls (Wells, *Mr. Britling sees it through*, 37) – He had been out riding a little pony, *that* was not so determined as his rider (Benson, *Initiation*, 47). – The United States of America have a system of their own, presidential government, *that* the French entirely overlooked when they made their present constitution (Hamerton, *French and English*; *Tauchn* I, 153) – his fingers, *that* had the touch of an angel (Galsworthy, *Beyond*, 91) – his hands, *that* seemed to have no power of purpose (Ibid. 107). — he wore a detachable shirtfront, *that* would later conceal flannel from public gaze (Pett Ridge, *Thanks to Sanderson*, Tauchn., 150).

§ 3. That the comma is no longer an infallible sign of the continuative function of the following clause, is clearly illustrated by the fact that it is also repeatedly found before a restrictive *that*:

This they have done in order that they may wrest from Servia Old Servian territories, *that* Servians liberated in the recent war. (*Times W. Ed.*, 11 July, 1913). – a version of it, *that* would have melted the stoniest heart (Kate Douglas Wiggin, *Rebecca of Sunnybrook Farm.*, Tauchn., 65) — I have observed in Byron a want of tact, *that* is extraordinary (Countess of Blessington, *Convers. with Lord Byron*, 126). – She hid it under a playfulness, *that* threatened to become distraught (Wells, *Bealby*, 205). – bending forward like a creature caught, *that* cannot tell which way to spring (Galsworthy, *Dark Flower*, 203). – She had not slept since he told her, forty-eight hours, *that* seemed such years, ago (Ibid. 209). – as if she were watching a self, *that* she had abandoned like an old garment, perform for her amusement (Galsworthy, *Dark Flower*, 192). – she was the widow of a Clyde shipmaster, *that* was lost at sea with his vessel (Galt., *Annals of the Parish.*, Everyman 7).

§ 4. For that matter, the use of the comma before *who* and *which* points to the same freedom in present-day English:

It must be remembered that clerks in offices, *who* have been educated in Grammer-schools and live at home, suffer under extraordinary dis-

abilities (Benson. *Average Man,* 88. Restrictive *who* with *comma*). — softly each daughter kissed that mother *who* would always remain the truest, dearest figure in their lives (Compton Mackenzie, *Carnival.* Continuative *who* without *comma.*) — Waking and sleeping seemed to him no more matters of concern than they seem to an animal *which* sleeps when it is sleepy (Benson, *Angel of Pain.* 78. Continuative *which,* without comma. The same in the following sentences): Mrs. V. had a way of behaving as if he were responsible for everything in the palace *which* he began to find distinctly trying (Hichens, *Londoners,* 144). — a bracelet of amethyst and pearl *which* she wore for the love of pretty things (Galsworthy, *Country-House,* 159). — Nevill saw him standing within the front-door *which* he had just opened (Benson, *Initiation,* 95). — She looked up from the Daily Mail which she was pretending to read (Ibid., 30). —

§ 5. To return to *that.* All grammarians insist on the close, intimate connection obtaining between *that* and its antecedent, owing to which no comma, no preposition is allowed to stand between them. Yet, here are a number of instances in which quite a number of words is allowed to stand between *that* (restrictive or otherwise) and its antecedent:

It seemed as if he remembered *everything* without exception, so it were in anything like the shape of verse, *that* he had ever read (Lockhart, *Scott,* Chandos II, 121). — And a gloom fell upon the boy, *that* was quite unmistakable (Benson, *Average Man,* 300). — Mr. P. after one keen glance at his client *that* seemed to come from very far down in his soul (Galsworthy, *Country-House* 72). — the fumes of the burning cedar-logs, *that* she loved so well (Galsworthy, *Man of Property,* 374). — An attentive silence came upon both gentlemen *that* was broken presently by a sudden out-cry (Wells, *Mr. Britling,* 12). —

§ 6. And that the relative *that* is trying to get a foothold even after proper nouns may be proved by:

Tatham, *that* the doctor thinks such a genius, does all his constering (= construing) from cribs (Shaw, *Cashell Byron's Profession,* Tauchn.. 33). — Jim himself. Jim *that* I hadn't seen for over a month (Pett Ridge, *Nine to Six Thirty,* 79). — Mr. Hutley, John, said his wife, Mr. Hutley, *that* you sent for to-night (reference lost). —

§ 7. What we find, then, is that the function of the Relative *that* is not by any means exclusively restrictive; that it is largely encroaching upon *who* and *which,* even when continuative; and that the use of the absence of the comma is no longer a trustworthy indication of the continuative or restrictive force of the following clause.

Not improbably we shall erelong see a twentieth-century Addison drawing up a fresh „Humble Petition". —

Utrecht. P. FIJN VAN DRAAT.

INIGO JONES AND THE MASQUE.

The object of this paper is to bring to the fore a man, who, in my opinion, rightly deserves it, a man, who, as far as I know and as far as I can judge about it, has been almost entirely neglected in English literature, a man, but for whose strenuous efforts and marvellous ingenuity the English stage could not and would not have been what it is nowadays: a wonder of ingenious machinery. I deplore the fact that, whereas pages and pages have been devoted to the great dramatist Ben Jonson, not even so many words could have been found for his contemporary and co-operator Inigo Jones. It will be my endeavour to redress this wrong and to throw some light on a man to whom literature owes much more than is generally acknowledged.

Inigo Jones was born in the same year as the dramatist Ben Jonson, in 1573. His father, a clothworker, seems to have been in straitened circumstances; it is perhaps for this reason that already at an early age Inigo Jones was apprenticed to a joiner. Already then he distinguished himself as a promising painter, more particularly as a landscape-painter. Soon his talent attracted the attention of William Herbert, third earl of Pembroke, at whose expense he travelled as a youth through Italy and Europe, or as Inigo Jone expressed it "over Italy and the politer parts of Europe." What he exactly meant by the politer parts of Europe, he did not tell us. In Italy he came under the influence of the famous architect Palladio and from this time onward he showed a strong predilection for architecture and it was as an architect that he distinguished himself most. That also as a painter he was first rate, may appear from the favourable judgment of the famous Flemish painter and competent critic Sir Anthony van Dijck, who said of him: "Inigo's skill in designing with his pencil is not to be equalled by whatsoever great masters of his time for boldness, softness, sweetness and sureness of his touches." — As an architect Jones followed chiefly the style of Palladio, whom I mentioned a moment ago. Palladio was a very prominent Italian architect who died in 1580, consequently 7 years after the birth of Inigo Jones. He designed a large number of fine buildings, some of which are still extant, such as the Teatro Olimpico in his birthplace Vicenza. Palladio greatly influenced the architecture of his day by his work entitled: *I quattro libro dell Architettura*, which was immediately translated into most European languages. That Jones is sometimes called the "English Palladio" is a compliment in itself. In the beginning of the 17th century, consequently when he was not yet 30 years old, he had already acquired such a reputation that he was invited by King Christian IV to Denmark, where he designed the two great royal palaces of Rosenborg and Frederiksborg. His stay in this country was important, as it brought him into contact with Anne of Denmark, the daughter of Christian IV, whom he accompanied to England, after she had married James I, King of England and Scotland. Being appointed architect to the Royal Family, he was employed in supplying the designs and decorations of the Court Masques and it is in his capacity as a stage-architect and scene-painter that

we shall have to speak about him in this paper. After a second visit to Italy, Jones was made surveyor-general of royal buildings by James I, which meant that he had to superintend repairs, devise fresh alterations or inspect the royal buildings while the Court was in progress. We soon find him engaged on the designs for a new palace at Whitehall. Shortly afterwards he was appointed one of the commissioners (that is: one of the architects) for the repair of St. Paul's Cathedral in London, which work he would only undertake on condition that he should be absolutely free in his designs and that *he* should be the *only* architect, or as he expressed it himself rather characteristically: "that he should be the sole monarch". Under Charles I he enjoyed the same offices as under his predecessor, but after the outbreak of the Civil War in 1642, when he was no longer under Royal Protection, Jones was forced to pay heavy fines as a Royalist aud the history of the twelve last years of his life was little more than a history of anxieties and disappointments. He had survived the friends to whom he was indebted for his advancement. Grief, misfortune and old age at last terminated his life and he died in poverty in the year 1651 [1]).

Before I now pass on to the discussion of what Inigo Jones actually did for the English drama and more particularly for that form of the drama which we call masque, I think it my duty to explain in a few words what a masque really is.

The original meaning of the word mask is: a covering of the face from medieval Latin *mascus* or *masca* through Italian *maschera*. It was used as a disguise and worn as such by actors in dramatic representations. Some authors make a distinction in spelling now and write *masque* to denote the performance itself and use the spelling *mask* to denote the disguise. The wearing of masks was certainly not a medieval custom: they were already worn by the Greeks and the Romans and had then the double function firstly of identifying the performers with the characters assumed, and secondly of increasing the power of the voice by means of metallic mouthpieces. Consequently the mask was not used then only and exclusively as a mere disguise, as is sometimes thought, but also as a kind of mock face to represent types of folk-lore and religion.

Already early in the Middle Ages the masque, I mean the theatrical performance, became very popular in Italy and it is generally believed that it is this masque that was introduced into English literature, the many Italian names and terms supporting this theory. Now my own belief is that this question is not so simple as it looks. Personally I cannot accept the theory that the Italian masque should have been introduced bodily into English literature. I think that the process is quite different. In the Middle Ages there existed in England a dramatic form, called *mummings or disguisings*. These mummings or disguisings were very popular entertainments. They took place during periods of public festivity, particularly at Christmas. The performers wore masks and were dressed in very fantastic costumes. In these entertainments the action was almost

[1]) For an extensive biography see: Peter Cunningham, *Inigo Jones, A life of the Architect*, London, Shakespeare Society, 1848.

entirely confined to dancing, it is true, but gradually an attempt was made to enhance their attractions by introducing some dramatic action. The disguisings were often played after a morality to relieve its innate tediousness. No wonder that the disguisings were to a certain extent influenced by the morality and that *they* got a moral character too. This influence of the morality on the disguisings accounts for the fact that the *dramatis personae* of the disguisings consisted of personified virtues and vices combined with the Gods and Goddesses of classical mythology. And now it is a highly interesting circumstance that this same moral element pervades practically all the masques of the beginning of the 17th century. Of particular significance are in this connection the words of Ben Jonson, who, in a general introduction to his masques said that the masque should not only be written for amusement, but also for *moral* instruction. There is, however, another point of agreement between the disguisings and the masques that deserves our full attention. In the disguisings we distinguish two groups of dancers: the disguisers and the morris-dancers, the latter being hideous creatures who performed wild dances and who served to bring out all the more clearly the beauty of the disguisers. In the masque we likewise distinguish two groups of dancers: the maskers and the anti-maskers, the anti-maskers having pretty much the same function as the morris-dancers in the disguisings. This statement I make after I read Ben Jonson's description of the anti-maskers, whom he called "hideous monsters" and whom he introduced into his masques "to show the audience," as he said, "what the maskers were not." A very clear example of the appearance of these anti-maskers is found in Jonson's *Masque of Queens*, where 12 queens are preceded by 12 hags. When we consider the important facts which I mentioned just now, namely the moral element and the anti-masque, we cannot fail to notice a very strong agreement between the disguisings and the masques and it is my conviction that the masque, such as we know it now, is a development of the popular disguisings of the Middle Ages. I quite believe, however, that the English form was influenced by the Italian masque: it was the Italian masque that improved and particularly refined the English dramatic form, but did not succeed in ousting it. The English form held its own, but was improved and refined by Italian influence. After the Italian influence the masque made a rapid development and reached its acme of brilliancy in the beginning of the 17th century, during the reign of James I. In this period, consequently when it had reached its highest stage of perfection, it was no longer a dance with masks, in the period of its brilliancy the masque may be said to consist of declamation and dialogues, music and dancing, decoration and scenery. When the characters were more carefully worked out, where something like a plot kept the whole together, and where something like an action was introduced, it trenched to some extent upon the domain of the drama. A clear example of the dramatic element in the masque is no doubt Ben Jonson's well-known *Masque of Queens*, a remarkable work, reminding us, with its introduction of witchcraft and incantations, very strongly of Shakespeare's *Macbeth*.

So much for the development of the masque. I should now like to

settle the following questions: firstly when did the masque first make its appearance in English literature and secondly: why did it attain its greatest brilliancy in the first half of the 17th century? — When was the masque first known in England? Opinions don't agree on this point. *The Encyclopaedia Britannica*[1]) says: in the beginning of the 16th century, which is doubtful as it would be rather hard to assume that the masque should have become popular in England about 3 centuries after its popularity in Italy. It is, however, possible that *The Encyclopaedia Britannica* takes no account of the *initial* stages of the masque and that it does not make mention of the masque before it occupies a recognised position in English literature. I think that we ought to go to the root of the business and that we ought to find out when the first entertainment deserving the name of masque, was performed. When we place ourselves upon this standpoint, we shall be more inclined to believe Brotanek[2]), who, in his work: *Die englischen Maskenspiele* says: "Die ersten bekannten Nachrichten über Maskenspiele am englischen Hofe stammen aus der Regierungszeit Edwards III." As a proof of this statement he mentions a masque, entitled: *Lusum in camera Dominae Eleonorae,* which was performed in 1333. A Latin description of this play is given in the *Accounts of the Expenses of the Great Wardrobe of King Edward III,* which description justifies Brotanek in calling this entertainment a masque. He adds however: "Der gleichgiltige Ton jedoch, in welchem über diese Unterhaltungen berichtet wird, und die relative Häufigkeit solcher Belustigungen machen es wahrscheinlich, dass die Maskenspiele schon früher sich fest in das Repertoire der höfischen Lustbarkeiten eingefügt hatte." Whether Brotanek is right here, I don't know, but a fact it is that there is an allusion to the masque in the well-known tragedy of Christopher Marlowe: *The troublesome Reign and lamentable death of Edward II.* In the first scene of the first act, when two courtiers speak about the king (Edward II is meant), observing that his Majesty has been very sad of late, one of them proposes to cheer the king up by means of a masque. As Edward II reigned from 1307—1327, we should infer from the allusion in Marlowe's tragedy that the masque was already known in England in the beginning of the 14th century. There is however one serious objection to this theory: Marlowe's *Edward II* is an historical drama and historical dramas have become notorious for their unreliableness. Let us therefore state that the masque was already known under the reign of Edward III, but that indications are as yet too vague to fix an earlier date.

Let us now turn to the second question: why did the masque reach its highest stage of perfection and brilliancy in the beginning of the 17th century? Simply because the time was ripe for it. The court loved pomp and splendour. The queens of England: queen Anne, the wife of James I, and after her queen Henrietta Maria, the wife of Charles I, were fond of brilliant and magnificent entertainments and what dramatic form was more fit for the display of splendour and brilliancy than the masque, the masque with its

[1]) See *The Encyclopaedia Britannica (11th edit.,* Cambridge, 1911) under *Drama.*
[2]) Rudolf Brotanek, *Die englischen Maskenspiele.* (*Wiener Beiträge zur englischen Philologie,* XV, Wien 1902, Wilhelm Braumüller).

beautiful dances, its gorgeous costumes, its magnificent scenery and its marvellous decorations? Need it surprise us then that the dramatists, knowing the taste of the queen and eager to please her, exerted themselves to the utmost to make the masque as brilliant and splendid as they possibly could? Knowing all this we need not be surprised any longer to find out that the greatest dramatists devoted their time to the composition of this species of entertainment. Shakespeare, who, as far as I know, did not write separate masques, introduced them into some of his plays (*The Tempest*) and made frequent allusions to them in his other plays (*The Merchant of Venice*, *Romeo and Juliet*, *Henry VIII*). The most successful writer of masques was no doubt Ben Jonson, of whose numerous compositions of this kind many hold a permanent place in English poetic literature. Let me mention here his *Masque of Blackness* performed at Whitehall on Twelfth Night 1605, which performance was very remarkable, as the queen herself and the ladies of the court acted a part in it as Ethiopians, for which occasion the queen and all the ladies of the court had blacked their faces. That the queen of England went so far as to do all this, shows in the most striking manner her enthusiasm for these theatrical entertainments. Ben Jonson's next masque, *Masque of Queens* was celebrated at Whitehall in 1609. It is perhaps his best and bears, as I have already said, a strong resemblance to Shakespeare's *Macbeth*. Another popular masque is *Oberon* performed in the same place two years later. – Though Ben Jonson said, rather self-conceited: "Next myself, only Fletcher and Chapman can write a masque", I think that this statement is, to say the least of it, strongly exaggerated. Milton wrote his masque *Comus*, and Thomas Campion, Sir William Davenant, Francis Beaumont, Thomas Dekker, James Shirley, and Thomas Heywood, they all composed masques that deserve much more attention than they generally receive.

Speaking about the taste of the Court I said that the Court loved pomp and splendour, from which it follows that the more brilliant and the more splendid the masque was, the greater its success. And how was the masque to become a brilliant and splendid entertainment? The answer is obvious: by making its spectacular effect as attractive as possible, in other words: the success of a masque depended *mainly* on its scenery, decoration and costumes; and when I said a moment ago that a masque consisted of declamations and dialogues, music and dancing, decoration and scenery, I ought to have said: primarily of dancing, decorations and scenery, and only secondarily of declamations and dialogues. This is what Ben Jonson the dramatist also felt and realised, when he and the architect Inigo Jones worked together in the production of the masque, Jonson writing the texts, and Jones divising the scenic effects. The importance Inigo Jones attached to the decorative and scenic part, naturally annoyed the ambitious and masterful dramatist. In an autograph Manuscript which still exists, he expressed his feelings very bitterly, but at the same time rather humorously by saying: "Painting and carpentry seem to be the soul of masque", adding that "literature should not be degraded to the position of a mere adjunct to stage-carpentry and scene-painting." The dramatist, though exaggerating, was perfectly right in the main; his statement was bitter and sarcastic, but it

was no less true. In a masque the literary part was of comparatively little importance, it was the wonderful scenic effect, the ingenious mechanical devices, particularly the shifting scenery, an innovation hitherto unknown in England, the gorgeous costumes and dresses of the players that had an irresistible charm and attraction for the audience. The sums expended on these performances were prodigious, particularly under king Charles I, when once £ 22.000.— that is about £ 90.000.– of our present money was spent on *one* masque and it would be a difficult, if not altogether an impossible task for the modern stage-manager to rival the splendour of apparel and the ingenious devices that characterise these princely entertainments. There exists a full account of the cost and getting up of one of these masques, which account I found in: Cunningham's work: *A life of Inigo Jones*, entitled: *The Bill of Account of the whole charges of the Queen's Masque at Christmas 1610.* – Under the heading: *Rewards to the persons employed in the Masque,* I found: to Mr. Benjamin Johnson for his invention (that is: the writing of the text) £ 40.– to Mr. Inigo Johnes, for his pains and invention (that is for the decoration and scenery) £ 40.–.

From which it appears that the principal contrivers of the masque were equally well, or rather equally badly paid. Considering that the total cost for the performance of this masque amounted to about £ 10.000.—, I doubt very much whether the work of these two men was sufficiently appreciated. The dancing-master was comparatively speaking much better off. In the same Bill of Account I found this item: to Mr. Bochen, for teaching the ladies the footing of two dances: £ 20.–

From what has been said about the masque, it will be clear that to a far greater degree than is the case with the regular drama, the success of a masque must depend upon *external aids.* Therefore the masque made a very strong demand upon the inventive powers of those who had to devise it. A masque was generally written for a special occasion to celebrate a particular event: a marriage, a birthday, the visit of an ambassador &c. Now the way in which the scenic arrangements were suited to the subject of the masque was left entirely to the architect, from which it followed that if the stage-architect was to be successful, he would have to be constantly on the look out for novelty above all things, but he would also have to satisfy the curiosity of the audience, which, as the masque was written for a particular occasion, knew already to a certain extent what was coming. A successful result could therefore only be achieved by a man of unflagging inventive power. I think it absolutely necessary to point out these facts to show that the task of the masque-architect was by no means so easy as most critics are inclined to believe.

The following question is sometimes put in English literature: did the calls which the dramatist made upon the ingenuity of the architect become more and more exacting in the beginning of the 17th century or was it the reverse: did the inventive spirit of the architect improve the stage-contrivances to such an extent that it enabled the dramatist to give full play to his imagination and phantasy? This moot-point can be settled satisfactorily, I think. It is my firm belief that it was the dramatist who became more

and more exacting and that it was the architect who had to satisfy the dramatist. As a proof for my assertion I may allege the following points. Ben Jonson was the man who held an undisputed pre-eminence among the masque-writers. It was he, who, knowing the personal taste of James I and his queen, first understood that, only by making the scenes as splendid as possible, the masque could be sure of a permanent success. To this end he inserted in his masques certain stage-directions which were to enhance the scenic effect. Let me enumerate some of these stage-directions: "during this part of the performance the scenery must be changed three times," and "Gods and Goddesses have to appear mysteriously on the stage and have to vanish as if by magic," another: "angels have to come flying on the stage;" "sprites have to come up from the netherworld and have to appear suddenly before the public." These and other stage-directions occurred, directions difficult to execute for a modern architect, but practically impossible for his 17th century colleague, as the latter was seriously hampered in his work by the extremely primitive and imperfect stage-mechanism. And now it was all very well for Ben Jonson to write down these stage-directions, as long as an architect could be found to execute them. But there was no one to satisfy him; nobody could do this tremendous work: the architects were wanting in creative and inventive power. For, if there had really been a man who could have satisfied the dramatist's requirements, why should not Ben Jonson have availed himself of this man's talents at once? And why, for what reason, should he have tarried in calling in this man's assistance? For an ambitious and proud man as Ben Jonson no doubt was, the knowledge that his first masques were anything but successful, must have been very painful. Therefore I think it highly probable that Jonson must have left nothing undone to secure himself as soon as possible of the talents of a man who could satisfy all his demands and who could make his masques to a perfect success.

From this we may infer that the dramatist must have preceded the architect and not the reverse. From the moment that Inigo Jones joins Ben Jonson, the masque becomes a brilliant success. And now we see a very curious thing happen: at first Ben Jonson is very enthusiastic about the architect's achievements, but as soon as Inigo Jones rightly claims part of the success, Jonson's behaviour towards his friend suddenly changes. He no longer speaks in favourable terms of his co-operator, but calls him satirically a Dominus-Do-All-of-the-Work and ridicules him as "Vitruvius[1]) Hoop" in his new play ***The Tale of a Tubb.*** A breach is inevitable and as soon as the friendship between the two men ceases, consequently as soon as Ben Jonson has to do without the help of the architect, his masques become dead failures. This is another proof for me that it was the dramatist who was the first to make a strong demand upon the inventive powers of the architect. For I repeat again: if there had really been architects who could have done the work, Ben Jonson would most decidedly have employed them ***before*** and ***after*** his friendship with Inigo Jones.

---

[1]). An allusion to the Roman architect Vitruvius under Julius Caesar.

The question naturally arises: what marvellous things did the architect bring about? What was the reason that *with* his assistance the masque meant a brilliant success and *without* his assistance the masque meant a dead failure?

I think we have progressed so far that we can now pass on to the discussion of this point.

I can no better bring to the fore the inventive genius of Inigo Jones than by contrasting the stage *before* and *after* he had introduced his innovations. To illustrate as clearly as possible the different changes which Inigo Jones brought about, I have inserted two plans: plan I representing the stage such as it was before Inigo Jones had introduced his innovations, plan II (II A and II B) showing the stage such as Inigo Jones constructed it. Let me first explain how I came by these plans. The plans are copies of the so-called *Lansdowne MS.*, which is kept in the British Museum. The British Museum does not lend out books and manuscripts, but fortunately I hit upon copies of it in Paul Reyher's work: *Les Masques Anglais* [1]); it is these copies which I have inserted here.

It is a very lucky circumstance that plans of the masque-stage have come down to us at all. But for the strenuous and energetic measures of Inigo Jones himself, they would never have been preserved. Ben Jonson, with whom Inigo Jones first co-operated, sternly refused to admit any plans or drawings into his works, for fear that too much attention should be paid to the architect. After the quarrel between Jonson and Jones there was fortunately an other masque-writer who begged the assistance of the great architect. This man was Sir William Davenant. Davenant, whose life is a romance in itself, became poet-laureate after the death of Ben Jonson in 1637. He is a remarkable man in English literature for two reasons: firstly because he was the man, who shortly before the Restoration revived the drama again, which had been suppressed by the Puritans during the Civil War and secondly because he wrote the first English opera, called *The Siege of Rhodes*, which he himself called: "a dramatic entertainment of declamation and music." When Davenant asked the architect to make the scenery and decoration for his masque *Salmacida Spolia*, Inigo Jones, naturally piqued at the neglect he had hitherto met with at the hands of the dramatists, could only be persuaded to undertake his important share in the work, on condition that his plans should be printed along with the text. Davenant had to accept these conditions and it is the sketches of this play *Salmacida Spolia* (plans IIA and IIB in the text) that have been preserved and it is from these plans that we have to gather our entire knowledge of the stage-technique of the period under discussion. It is a great pity indeed that we have to do without the invaluable information which the inventor Inigo Jones might have given us on the stage-technique of his time, but not the slightest indications, not the remotest suggestions have come down to us: of all the work of Inigo Jones it is only these two plans that have been preserved, very scanty material indeed to gather our knowledge from. In the

---

1) Paul Reyher, *Les Masques Anglais* (Thèse lett. Paris, Hachette, 1909).

third chapter of ***Die englischen Maskenspiele*** entitled: ***Äussere Einrichtung, Behelfe und Anlässe der Aufführungen,*** Brotanek says: „Die allmählichen Fortschritte der Bühnentechnik in den Masken sind schwer fest zu stellen, da aus der Zeit nach 1613 bis zu den Masken Davenants auffallend wenig genaue Schilderungen der Scenerie erhalten sind. Namentlich ist zu bedauern, dass die in den Folio-ausgaben der Werke Jonsons zuerst überlieferten Stücke, die Beschreibung der Bühne sehr kurz abthun." And somewhat further on he says: „Über kein Capitel der englischen Theatergeschichte sind wir bisher so mangelhaft unterrichtet, wie über die Entwickelung der Ausstattung und Scenerie." And Paul Reyher, a man who made a very serious study of the subject and who, as far as I have been able to find out, derived his information from different sources, is not very encouraging either, when he says in ***Les Masques Anglais*** (***chapter V La mise en scène***): „Comment s'opéraient ces changements de la mise-en-scène? On ne sait pas, car l'on est malheureusement pas bien renseigné sur ce point et l'on ne possède aucun recueil qui vaille la peine d'être mentionné". He then alleges the same excuse for his ignorance as the others: that there are hardly any data from which certain facts can be derived. Other works which I consulted on the stage-technique of the beginning of the 17th century, such as: Albert Feuillerat: ***Le Bureau des Menus Plaisirs*** (that is the French translation of: ***Office of the Revels;*** Maurice Castelain: ***Ben Jonson, l'homme et l'œuvre***; Trail: ***Social England***; Ward: ***English dramatic literature***; Collier: ***Annals of the Stage,*** are all as unsatisfactory in their information as the two others I mentioned a moment ago.

Before I begin the explanation of these plans, I want to point out emphatically that whatever will be said here about the construction and contrivance of the stage, does not by any means apply to the so-called Elizabethan stage, for the Elizabethan stage, which existed by the side of the masque-stage was and continued to be very primitive indeed. This general remark to avoid misunderstandig.

Let me first call the reader's attention to plan I [1]), which shows the stage such as it was before Inigo Jones revolutionised it.

The line indicated by the letter A denotes the curtain, which was either drawn up or let down. When the curtain was let down, it disappeared in a slitlike opening in the same manner as it was done on the classical stage. This curtain, we should remember, was ***not*** used any more during the performance.

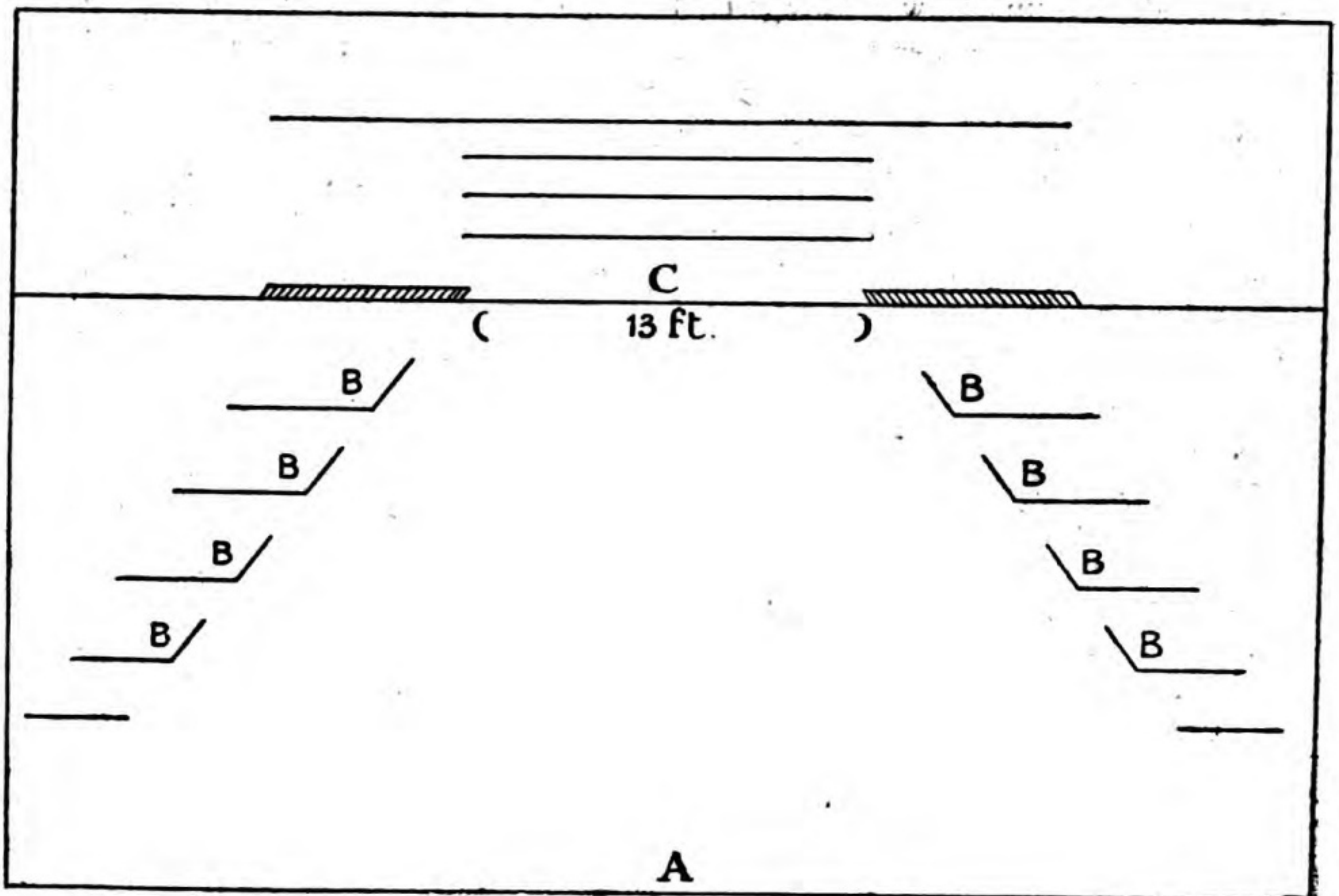
The lines indicated by the letter B denote the scenes, the so-called fixed scenes. The long horizontal line at the back represents another curtain (C.). Now the number of curtains on the stage and their arrangement seems to be a question in dispute. A fact it is that their number varied in the different masques (when I speak of masques, I mean: the pre-Jones masque, because Inigo Jones did not make use of any curtains on the stage.) — What was the function of these curtains? They divided the stage into different parts. If now a new scene had to be represented, the curtain was

1) See plans on pp. 62, 63.

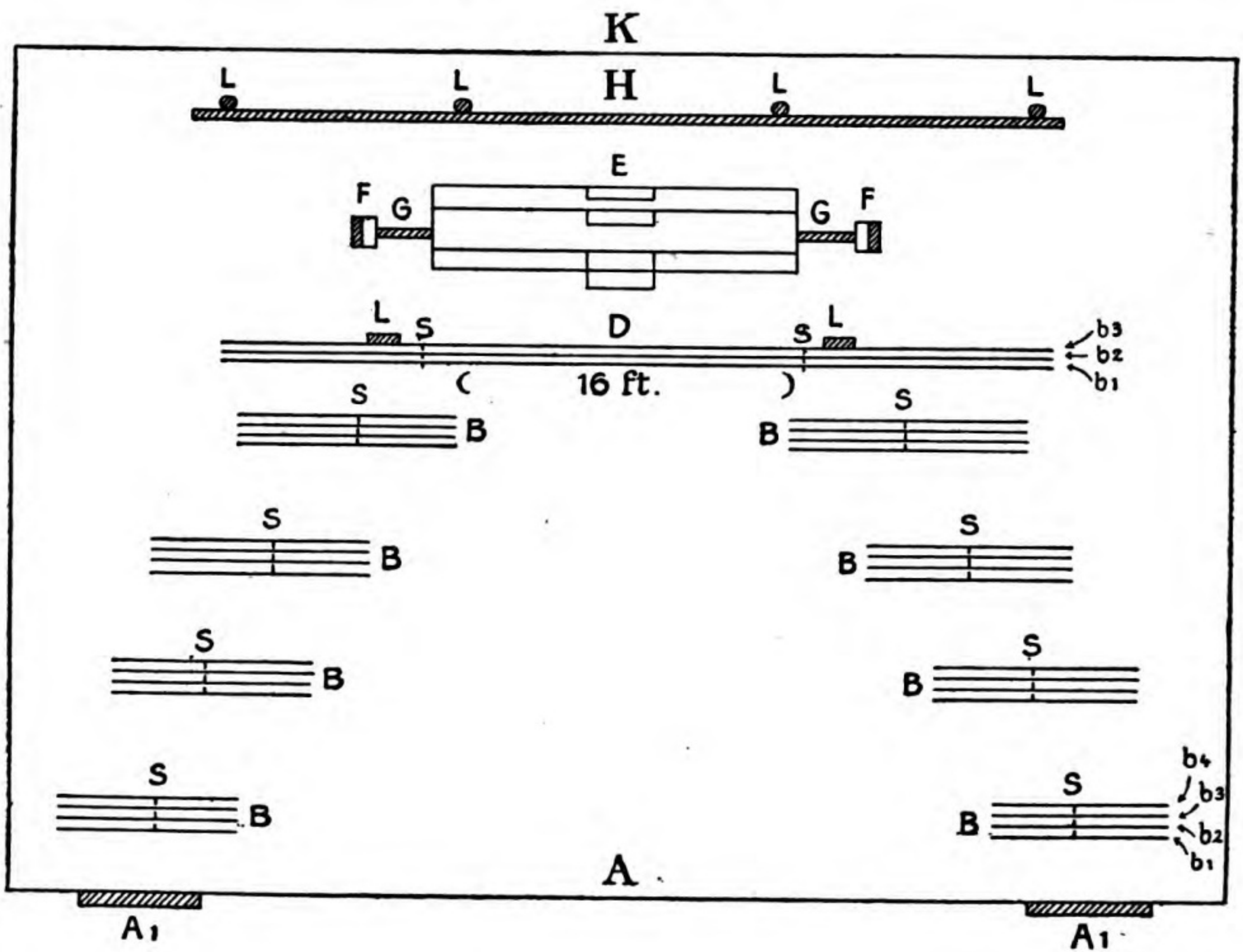
simply drawn up. It will be agreed that this method was a very primitive and imperfect one: because it gave an idea of unreality, and what should be one of the first requirements of the stage? To give us as much as possible the impression of real life, to give us the illusion that something realistic is put before us, or as I found somewhere: "it should be the greatest care of the stage-architect to make us forget that the stage is the stage." Now, if there was anything that had a very disillusionising effect upon the audience, it was certainly the curtain or curtains on the stage. In my opinion the curtain must have had a disturbing and marring effect upon the unity of the whole, the more so as the spectators, during the performance of the first act, must have been anxious to know all the time what was in store for them behind the curtain, so that the attention was diverted more or less from the act that was performed at the moment. But there was another drawback. It is a well-known fact — and Tucker Brooke in *The Tudor Drama*[1]) confirms this – that there was hardly any attempt at scenery, and that not the slightest attention was paid to the back-curtain, and as this back-curtain was clearly visible all the time, I think that, upon a modern play-goer this big sheet must have made the impression of the screen in the cinema on which a film is going to be projected. Where so little was done for the scenic and decorative effect, nothing could be expected from the costumes of the actors. Indeed not the least attention was at first paid to the outward appearance of the players and it was therefore a foregone conclusion that if the masque was to be a success, the stage had to be thoroughly remodelled. This task was undertaken by Iniga Jones. To show clearly what changes he introduced, I beg to call the reader's attention to plan II A. Line A represents the curtain, which was also dropped or drawn up as on the pre-Jones stage, and it was not used any more during the performance. The letters A1 represent the pillars which stood right in front of the stage and which were beautifully ornamented. These pillars had a special function, as will be shown later on (see under the description of *Salmacida Spolia*). One of the first radical improvements Jones introduced was that he replaced the so-called fixed scenery by the so-called shifting scenery. This shifting-scenery was employed for the first time in England in the year 1604. It was on Twelfth Night of that year that Jonson's *Masque of Blackness* was performed, for which masque Jones had designed the shifting-scenes, machines, and dresses. In our plan the shifting-scenery is indicated by the letter B: each group consisted of four side-wings or as Inigo Jones called them: side-shutters. These side-shutters are indicated on the plan by the four black lines b1, b2, b3, b4. These shutters were so constructed that they could run in grooves so that they could partly disappear, but they did not move farther than the vertical line S. The practical result of the introduction of these side-shutters was that, as Inigo Jones himself said, the scene could be changed four times. At the back (not quite at the back, however,) were the backshutters, represented by the letter D. These backshutters covered practically the whole breadth of the stage. They were constructed in the same

[1]) C. F. Tucker Brooke, *The Tudor Drama*, London, Constable, 1912. See Chapter XII *The Nature of Elizabethan Drama.*

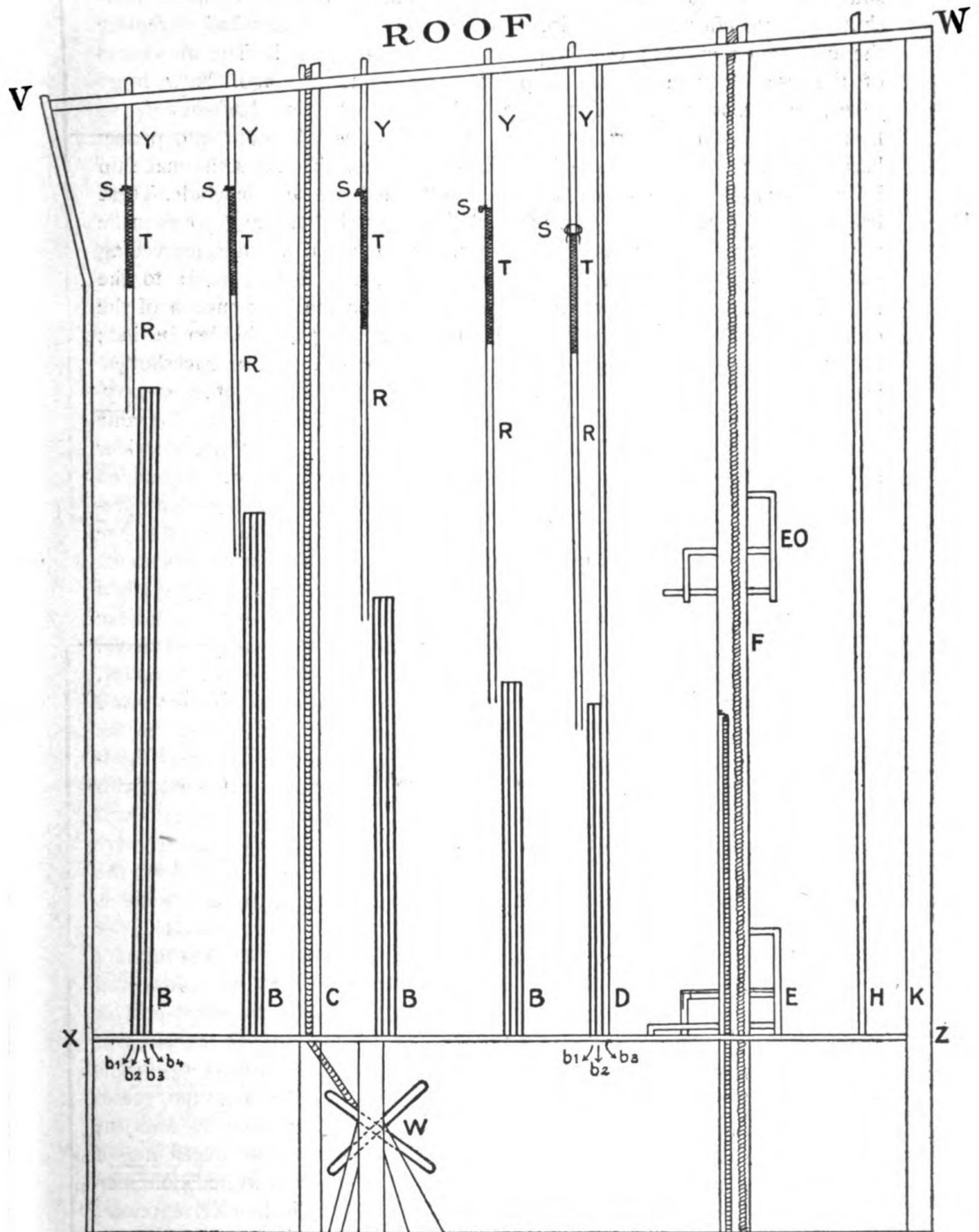
PLAN I.



PLAN II A.



PLAN II B.



manner as the side-shutters: they also ran in grooves, but there were only three: b1, b2, and b3 and not four. For what reason there was one back-shutter less will be explained presently. By the introduction of these back-shutters Jones effected a great improvement: the backshutters had to replace the curtain or curtains of the primitive stage (see plan I). The drawbacks of the use of these curtains I pointed out a moment ago. Now Inigo Jones, who was a great decorative artist, painted these backshutters so beautifully that the decoration of the backshutters was brought into perfect harmony with the decoration of the side-shutters, so that the scene made up by means of the side-and the back-shutters formed one artistic whole. These backshutters — as was the case with all the other shutters Inigo Jones made use of – could be removed very quickly to reveal to the marvelling audience another spectacle more splendid than the first. I said: to the marvelling audience, because it had been used to the back curtain of the old stage, which suggested very clearly that something was hidden behind; no such idea could occur to the audience now that the backshutters were properly painted and brought into harmony with the other scenery. No wonder that the playgoers thought that the backshutters at the same time constituted the back wall of the theatre and when we consider all this, we need not be surprised to read that the spectators were astounded when suddenly they saw the "back wall" disappear and a new scene presented to their eyes. The spectacular effect was also highly improved by the quick shifting of the scenery: with the primitive stage the curtain was drawn up slowly and gradually did the new scene become visible. How Jones could change the scenery so quickly – and we have very reliable sources to believe that he did it very quickly – nobody knows. Modern stage-engineers marvel how he could do it: there was no steam-power, there was no electric power, there was only manual labour and the help of capstans and cables. And yet, according to the assurances of Francis Bacon, who often went to see the masques contrived by Jones, the scenery was changed as quick as lightning, and yet the architect had to do all this and much more only with the help of a few men, cables and capstans. How he exactly did it, will probably remain a mystery for ever. – When the backshutters D were removed, the back of the stage was revealed to the public; the back of the stage being formed by the so-called backcloth, which, in our plan is indicated by the letter H. – The line K represents the back wall of the theatre. When now the backshutters had been drawn aside, the most brilliant part of the stage became visible: here was the place for the maskers and for Her Majesty the Queen of England, who often took an active part in these entertainments. E represents the seats of the maskers, G the piece of timber to which these seats were fastened, F the upright grooves by means of which the seats could be let up and down. L indicates the pieces of timber which had to bear up and support the backcloth H and the pieces of timber that had to bear up the backshutters. The queen herself was seated on a kind of chair which can be seen very distinctly on plan II B. This plan II B presents a side-view of plan II A. The line XZ represents the ground-floor, the line VW the roof of the theatre. The letters B indicate

the different groups of side-shutters, which stand upright. It should be noticed that the first group of side-shutters is higher than the second, the second higher than the third, and so on. The letters D, H and K denote respectively the backshutters, the backcloth and the outerwall of the theatre. It will not be very difficult to find out where we must expect the queen's seat. A comparison with plan II A shows us that we must expect it behind the backshutters: see plan II B, where it is indicated by the letter E on the ground-floor. This chair could be hoisted up to a certain height (indicated by the letters EO). The whole thing worked as follows: the queen walked up the stage and sat down on the chair on the ground-floor. When she was seated, Her Majesty was hoisted up to the required height. It strikes us as humorous that Her Majesty Queen Henrietta Maria, queen of the United Kingdom, was hoisted up by means of capstan and cable. And yet this was the case. There is no question of misunderstanding on this point, for the letters are explained as follows: EO = the queen's seat drawn up to a certain height; F = the engine by which the queen's seat was let up and down. The capstan by means of which the queen was let up and down, is not given on plan II B. The other capstan (W) can be seen behind the second row of side-shutters; it was placed under the floor and belonged to engine C. It had the same function as the capstan for the queen's seat, the only difference being that it was used to let Gods and Goddesses up and down. It is quite obvious why the queen occupied an elevated position: of all the people on the stage she had to be most conspicuous, she had to be the centre-point of attention.

Inigo Jones also enlarged the stage. To give the reader some idea of the extent of the stage, I may state here that the space between the backshutters (see plan II A) was 16 feet; on the primitive stage (see plan I) this distance was 13 feet. The side-shutters were about 12 feet long, the height of the shutters was, beginning with the highest: 26 feet, 22 feet, 18 feet, 15 feet and 14 feet. The depth of the stage, that is from the curtain as far as the backshutters was about 21 feet, the whole depth, consequently as far as line H. being 31 feet.

I should now like to give a description of *Salmacida Spolia*, the masque written by Sir William Davenant, for which Inigo Jones had devised these plans. In doing so, I can at the same time explain the different changes that take place on the stage.

When the curtain rises, the scene represents a storm: the branches of the trees have been torn off by a terrific hurricane, trees have been rooted up — in the background there is the sea, the waves dashing against the rocks. This is the scenery for the so-called anti-masque, which is represented by four furies. In the beginning of my article, when I discussed the development of the masque, I pointed out the function of the anti-masque, which served as a kind of set-off to the masque itself. It will be observed that Inigo Jones admirably adapted the scenery to the action. The four furies perform a wild dance and vanish suddenly. Now the time has come to change the scenery. What happens? The first series of shutters b1 of the side-shutters as well as of the back-shutters, are drawn aside, and move as far as the vertical

line S on the plan indicates. As soon as these shutters have been shifted, they are hidden from view by means of the pillars indicated by the letters A1 on plan IIA. If these shutters should remain visible all the time, the result would be that two scenes would be presented to the audience, viz. the scene represented by the shutters b1 and that represented by the shutters b2 — a ridiculous spectacular effect!

The second scene forms a great contrast with the first: no tempest, no uprooted trees – everything is at rest now: a peaceful landscape, nice fields with beautiful flowers and in the background prosperous villages. A beautiful chariot descends from heaven, in which we perceive Concord, who is singing mournful songs about a people that has risen against its monarch. Presently twenty anti-maskers appear whose dances are followed by another shifting of scenery. In the same manner as described above the shutters b2 disappear and the shutters b3 become visible. This time the scenery represents a mountainous region, mountains with rugged peaks and steep declivities symbolising the difficulties the heroes have to overcome to reach the glorious throne of Honour. After the singing of many songs which announce the arrival of these heroes, the scenery is changed again. This time, however, the side-shutters b3 remain, but the back-shutters b3 disappear, which means that the back of the stage becomes now clearly visible[1]. In the background the throne of Honour on which the king of England and Scotland Charles I (not an actor playing for the king, but the king himself) is seated, surrounded by the other maskers, the latter however occupying humbler seats. This throne is beautifully decorated and tastefully adorned with palms and flowers. — Further back towards the back-cloth are captives who have been fettered with chains. After the maskers have left the stage, a cloud descends at the back, carrying the queen (Henrietta Maria) and her companions disguised as Amazones. At the moment when the cloud is about to touch the ground, the throne of the king disappears under the floor. This is not altogether devoid of humour: evidently the king and the queen were not allowed to be both on the stage at the same time. — After the second dance is over, the scenery changes a fourth time and now the side shutters b3 disappear and the series b4 becomes visible. Quite in the background we see a bridge across a river and on the banks of the river we see the suburb of a town. For the painting of the bridge alone Jones made three studies, which shows how seriously the architect took his work, but it also proves that he paid very minute attention to the most trifling detail of the scenery. This scenery, I mean the river with its bridge and its suburb, was painted on the back-cloth H. (see plan II A.) The masque ends with the appearance of certain divinities in the clouds; heaven opens and gods and goddesses at least thirty in number and gorgeously attired descend from heaven.

This is, roughly speaking, the description given by Paul Reyher[2]. However, as there are hardly any stage-directions, and no stage-directions at all about the masque, we should not be surprised to find other descriptions as well.

---

[1]) The backshutters consisted of three shutters and not of four, because with the fourth scene-shifting the back of the stage had to be revealed.

[2]) See Paul Reyher, *Les Masques Anglais, Chapter V: La mise en scène.*

Brotanek in *Die englischen Maskenspiele* says: „So bald der Hauptvorhang in die Höhe fliegt (that is consequently the curtain A), erscheint eine wild bewegte Scene (that is: the tempest, the uprooted trees &c), vor ihr die Furie Discord, zu welcher bald noch drei andere Unholdinnen stossen (that is: the four furies of the anti-masque). Dann werden die ersten in Rinnen laufenden Coulissen b1 nach beiden Seiten zurückgeschoben und der zweite Hintergrund b2 wird sichtbar: eine friedliche Landschaft." Now this description seems to correspond exactly with the first, however it does not. In his plan Brotanek has, it is true, indicated the side-shutters with the letter b, but he calls the *whole* group of shutters b1. And what does Brotanek think now? It is his opinion that every time when a new scene presents itself, the *whole* group of shutters disappears. Consequently when he says: „Die ersten in Rinnen laufenden coulissen b1 werden nach beiten Seiten zurückgeschoben," he thinks that the *whole* group of shutters on either side of the stage disappears altogether. – Now I can't understand how Brotanek can have made such a mistake, for, if Inigo Jones had really brought about the changes like that, why did he then construct *sixteen* side-shutters, instead of four? According to Brotanek's theory four shutters would have been quite sufficient for the purpose and the other twelve would have been superfluous. It is of course unimaginable that Jones should have done so much unnecessary work. — The other descriptions which Brotanek gives, are pretty much the same, and he continues: „Nun verschwinden die Coulissen b2 (he means again: the whole group) und es zeigt sich eine wilde Hochgebirgslandschaft (b3). Nach den Gesängen hebt sich der Vorhang vor dem höheren gelegenen Teil der Bühne (by ‚der Vorhang' he means the backshutter D) und der König und seinen Begleitern erscheint auf dem Thron." Then he tells us of the descent of the queen, of the disappearance of the king and he winds up with a description of the beautiful decoration on the backcloth H.

Of the machinery, the engines Jones applied, I showed capstan W. on plan IIB and the cables, by means of which the deities were let up and down. These contrivances look simple enough, but what about clouds, which, descending, carried gods and goddesses, sometimes thirty and more at a time, which clouds, according to the description of Bacon and other contemporaries divided into two parts and traversed all through the air as if driven on by the wind? and what about Jones's inexhaustible inventiveness that enabled him to construct the cloud which he required for the third scene of *Salmacida Spolia* the cloud on which queen Henrietta Maria descended with her court-ladies from heaven? How could he do all this? We don't know. Inigo Jones stood at nothing: his "machina versatilis", as Ben Jonson called it, was almost perfect; he could do almost the incredible: he metamorphosed statues into women, columns into men; trees into amazones and the strength of his architectural genius lay in his power of constantly producing variety of scenery and of decoration.

But Inigo Jones did much more. It was part of his nature to work at whatever he essayed with his whole strength. And what were the beautiful decorations — artistic pictures in themselves – what were the superb scenes,

5*

if the audience could not appreciate them on account of the imperfect light? Here was another problem for Inigo Jones to solve. And also in this respect he brought about astonishing improvements. It is a pity that he himself never left the slightest indications on this point; it is again his contemporaries that gave some information on the subject. First of all he made the stage-lights invisible, which may be called a radical improvement. According to the statement of the contemporary dramatist George Chapman, the spectators could distinguish the scintillating of the tinsel of the costumes worn by the maskers who were seated on the dais. This is rather strong, if we consider that the average distance between the spectators and the maskers must at least have been 50 feet (see plan II A). Spectators who were present at the performance of ***Salmacida Spolia***, unanimously declared that, when in the 3rd scene the queen descended on a cloud with the ladies of the court, such a dazzling light was thrown on the queen, that for a moment the people in the hall thought that the sun had begun to shine as if he wanted to light up this beautiful spectacle! Considering the enormous advance that has been made in mechanical appliances, more especially in the increased powers of illumination supplied by gas and electricity as compared with oil and candles, we must acknowledge that the achievement of spectacle has hardly kept pace with the times. Of course the expenditure on candles was enormous: candles were everywhere, but as they were hidden from view, they had no disturbing spectacular effect. There is every reason to believe that Jones went so far as to introduce a kind of footlight and that, by means of coloured glass, he could give various colours to the light. Ben Jonson informs us that the coloured light was also produced in another way; he says that Inigo Jones made use of diaphanous glasses. These glasses were filled with coloured liquids and were placed before the lights, so that the light assumed the colour of the liquids in the glasses.

We have seen now that Jones brought about thorough and radical changes in the scenery and the decoration and that he considerably improved the illumination of the stage — but this was not enough: the spectacular effect was marred, as long as the costumes of the performers were out of taste and out of harmony with the whole. Now that the architect had once set himself to perfect the stage, he could not and would not stop half way. As soon as possible an end had to be put to the glaring anachronisms in the dresses of the actors. After a minute and careful study of the costumes, particularly of the costumes of the ancients, he also succeeded in improving the outward appearance of the maskers. The change was however not to the entire satisfaction of the public. Bacon and Chapman remarked that on the whole the colours of the costumes were too bright, but Inigo Jones defended himself by alleging that the brighter the colours, the better the spectators could distinguish the costumes.

I have tried to point out what material changes Inigo Jones brought about. Now I am afraid that we accept all this more or less as a matter of course and that all of us make this great mistake: that we place ourselves quite wrongly and quite unjustly on a *modern* standpoint, that is on the standpoint of a modern playgoer who is used to all the ingenuity that modern

stage-mechanism can offer him. If we are to form a just and correct opinion of what Jones did for the stage, we ought to compare the primitive stage with the Inigo Jones stage. If we do that, I think we can quite agree with Thomas Heywood, who, after having seen *Salmacida Spolia*, said: "For the rare decorations which apparelled the piece, I cannot pretermit to give a due character to that admirable artist, Inigo Jones, Master Surveyor of the King's Works, who, to every Act, nay, almost to every scene, by his excellent inventions, gave such an extraordinary luster; upon every occasion changing the stage, to the admiration of all the spectators, that, as I must ingenuously confess, it was above my apprehension to conceive; to their Sacred Majesties and the rest of the auditory it gave so general a content that I presume they never parted from any object presented in that kind better pleased or more plenally satisfied." Feuillerat[1]) in his work *Le Bureau des Menus Plaisirs* goes so far even as to say: „Les Accessoires étaient nombreux, ingénieusement fabriqués et dénotaient chez ceux qui les imaginaient le souci de créer l'illusion parfaite.". And then follows a very important statement: „enfin, les décors étaient faits par des procédés qui ressemblaient étonnamment aux procédés modernes." I can't go so far as Feuillerat. It is true, Jones brought about material changes, notably in the scenery and the decoration, the light and the costumes, but it would be wrong not to see the imperfections of his work. I shall try to point out some of these imperfections. Let me for a moment draw the reader's attention to the upper part of the stage, or, as the upper part of the stage is technically called: the topwork. (see plan II B). The clouds, which are represented by the letter R, came down from the roof and ended a little below the upper part of the side-shutters. They hung just a little lower than the upper part of the side-shutters to hide the upper part of the shutters, so that the clouds and the shutters formed together one whole. By the side of these clouds, which overlapped the side-shutters and which, for convenience sake I shall call the side-clouds, there had to be other clouds as well. What I mean is this. When we look at plan II A and when we keep in mind that the side-shutters B stand upright and that the side-clouds form a continuation of the side-shutters, it will be clear that the side-clouds, which form a continuation of the side-shutters, will extend exactly as far as the *visible* part of the side-shutters. This is not enough: for what about the space *between* the side-shutters? There must be other clouds as well: the so-called middle- or centre-clouds. These centre-clouds are indicated in our plan by the letter T. (see plan II B). These middle- or centre-clouds ran right across the stage and were hung between the side-clouds. They ran in grooves, which grooves went right across the stage and are indicated here by the letter S. The centre-clouds were painted in such a way that, to the spectator at all events, the transition between the side-and the middle-clouds was hardly perceptible. The lines between the grooves and the roof indicate the braces which held up the clouds and which were fastened to the roof. Now that I have said something of the arrangement of the so-called top-work, I can point out a serious drawback. I already

[1]) Albert Feuillerat, *Le bureau des Menus Plaisirs et la mise en scène à la cour d'Elizabeth* (Thèse lett. Paris 1909.), see pp. 81, 82.

hinted at the fact that the first group of side-shutters was higher than the second, the second higher than the third and so on. This is clearly visible on plan II B: the farther to the background, the smaller the shutters. Now what could the audience see of the height of the stage? Naturally only the distance between the clouds and the groundfloor, or in other words the space between Heaven and Earth. What was now the ridiculous perspective effect, when an actor withdrew to the back of the stage? Simply this: as the height of the stage became smaller and smaller, it seemed as if the actor who withdrew to the back of the stage, became taller and taller. This of course had a very ridiculous effect from a perspective point of view. Inigo Jones must have seen it himself, if not, his enemies were kind enough to point it out to him, but what modern stage-invention has been able to improve, he could not improve. We ask ourselves: what could have been his motive for arranging the shutters as he did? Why not the smallest shutters first and the biggest last? It is difficult to answer this question: for Inigo Jones himself never left behind the slightest description of his stage-arrangements. It is, however, not impossible that he constructed the top-work like this, because according to his method, *all* the clouds could be seen: if he had put the smallest shutter first, the first cloud would have hung lower than all the others, so that this cloud would have concealed all the others. But this is only a mere supposition, and although I suggest it, I think myself that there must have been a very serious obstacle in the way, for, knowing the architect's indefatigable zeal, we may take for granted that he left nothing undone to bring about a satisfactory change.

Another drawback was the noise that accompanied the shifting of the scenery. Sir Francis Bacon went so far as to say that it sometimes spoiled the pleasure he derived from a masque. Also others complained of this evil and James Shirley, a contemporary dramatist and poet, alluded to it in his comedy *The Cardinal*, where in the 2nd Scene of the 3rd Act a conversation is going on between two servants, who discuss the festivities in connection with a marriage that is going to take place. One of them says: "In my mind, a masque had been fitter for a marriage." To which the other replies: "Why? There was no time for it, and the scenes are troublesome." I don't think however that it is an absolute certainty that the noise caused by the shifting of the scenery was so very great; I think that most of the play-goers mistook this noise for the noise which Inigo Jones *purposely* made. This statement will sound somewhat strange; let me therefore explain what I mean. When I discussed the working ot the scenery, I pointed out that, at the beginning of the performance the curtain (see plan II A) was drawn up or lowered, and that it was not used any more during the performance, so that all the alterations on the stage took place under the eyes of the audience. Now Jones was naturally afraid that others should profit by his inventions and his innovations, therefore he used several tricks to divert the attention of the public from the stage. The Italian Sabbatini tells us that Jones hired some men, who, at the required moment had to make a terrific noise at the back of the hall, the people in the hall naturally looking round in consternation, but before they rightly knew what was the matter, Jones had

changed the scene. It is obvious that this trick could not be repeated too often. One evening the tremendous noise caused a kind of panic and the actors and all those that were concerned in the play had to quiet the people in the hall, assuring them that nothing serious had happened. Jones then understood that he had to apply another method to divert the public's attention. He knew that he had a very strong hold upon the audience by means of his ingenious machinery. Availing himself of this knowledge, he put before them contrivances they had never seen before, such as dazzling circles brilliantly lit by means of torches, the light of which was reflected by means of mirrors that had been deftly put in and which were hidden from view. This machine descended from the roof, turning all the while. For a time Inigo Jones seemed to have reached his object. He said at all events: "The lights of these circles and their movement had the full attention of the spectators, so much so that they hardly noticed what was going on on the stage." When, however, the public got accustomed to these tricks, the architect was obliged to have recourse to other measures, he then simply caused a cloud to descend, which hid the lower part of the stage from view, so that the stage-hands could do their work at ease and without being observed. To us, all this seems very strange and we naturally ask ourselves this question: if Jones wanted to do his work unobserved by the spectators, why should not he have avoided all this trouble by simply dropping the curtain during the scene-shifting?

With the performance of *Salmacida Spolia* the masque had reached its acme of brilliancy. Little could the spectators who were then witnessing this brilliant entertainment imagine that already two years later a sudden stop should be put to these and all other theatrical performances. Yet this was the case. We know from history that the Puritans were the great enemies of the stage in general and of the masque in particular on account of its extraordinary pomp and splendour. With the growth of Puritanism the feeling of hostility increased in a large part of the population and after the outbreak of the Civil War in 1642 the Puritans had become so powerful that they had the theatre closed. An ordinance of the Lords and Commons commanded that "while these sad causes (the civil war is referred to) do continue, public stage plays shall cease and be forborne." And though there seems some reason to believe that dramatic entertainments of one kind or another continued to be occasionally represented, such stringent measures were taken against stage-players in general, that we may say that the drama was for the time being practically extinguished. The *drama* however was destined to recover rather soon from the blow it had received from the Puritans, the ***masque*** on the other hand, was never to regain its former position of indisputable brilliancy. It is true, in later literature masques were occasionally composed, I may refer in this connectton to a masque called *Alfred,* written in 1740 bij Thomson and Mallet in which the popular song *Rule Brittania* first appeared — but these masques cannot be compared with the brilliant and princely entertainments of the beginning of the 17th century.

Is it right now to say that the English masque died out in the middle of the 17th century? I think that this statement is wrong: it may be true

that the *form* as such disappeared, but the *influence* of the masque did certainly *not* disappear. The masque consisted of two distinct parts: the dramatical part and the technical part — as for the dramatical part — we may say that the masque with its singing and dancing, declamations and dialogues developed into the modern opera — the transition from the masque to the opera being only a slight one — and as for the technical part, I mean the scenery and decoration, we may say that Inigo Jones laid the foundation for his later colleagues. These colleagues had nothing to do but to improve Jones's contrivances and to perfect them by the means which modern technique afforded them. – Consequently, though the masque had a short-lived existence, it would be wrong to say that, for this reason, its influence had not been very great. To trace this influence is an interesting study in itself.

I hope that I have succeeded in pointing out what Inigo Jones did for the English stage. It is he who introduced stage-decorations and machinery (viz. shifting-scenes) of a kind hitherto quite unthought of in England. It is he who introduced a luxury and polish into the theatrical life which it had never known before. It is under his special guidance and management that the ancient simplicity of the English stage was completely buried under the tinsel of decorations and splendid scenery; and all this without the aid that modern science could have afforded him. — It is therefore quite wrong and quite unjust that English literature should continue to ignore any longer the work of this man, but it is right and fair that English literature should henceforth acknowledge this man as one of *the leading reformers* of the stage and that it should assign to him the prominent position which his tremendous work amply and fully justifies. — But it is equally wrong and it is equally unjust that students of English literature should persist any longer in ignoring and neglecting the *literary* part of the masque, I mean the texts themselves. For if they do so, they are unjust to such great geniuses as Ben Jonson and Milton and to so many other dramatists whom I have mentioned in the course of this article, and who have all devoted part of their lives to this form of literature. It is not necessary to advertise these dramatists. The mere mention of their names should be a guarantee that the time devoted to the reading of the masque will not be spent in vain.

Groningen. G. DUDOK.

UNEDITED LETTERS OF BYRON, HAWTHORNE, MOORE, LYTTON AND SCOTT.

II.

Three letters of Sir Walter Scott.

Direction: James Skene Esq.

My dear Skene

I will be with you at *five sans faute* Arrived here at 1/2 past one per Blucher.

Yours truly
W. Scott.

Walker Street
2 O'clock
May 1827

128 Ep 1.

Direction: John Murray Esq.

Dear Sir

I got your letter in all safety. I enclose the Review of Sir H. Douglas's military work which I have endeavoured to make lively. If not witty however it at least is not long. I enclose a letter to Gifford requesting him among other things to supply a quotation for page first. — In Miss Baillies play of Constantine Paleologus there is a spirited description about the beginning of the 3d act of the mode in which Mahomet proposed to fill the ditch of the town with the bodies of his first line of soldiers — either this or the corresponding passage in Gibbons account of the last siege of Constantinople must be put into the blank. I will have Walpole for you in a day or two But I am more especially anxious to gratify Sir H. Douglas as he is an old and valued friend with whom I have had many a merry bout in former days.

Yours very truly
W. Scott.

I quite agree with D'Israeli's character of Walpole. Pray take care of the enclosed letters for Gifford and James Boswell.

128 Ep 2. WS.

Direction: Mr William Laidlaw.

Kaeside.

My dear Willie.

I enclose for wages &c a cheque for £ 100.— Bruce is paid, of course, but he is getting rather too absurd and I think at present notwithstanding his repentant protestations that I will part with him on Whitsunday unless I find him less like to be opinionative and troublesome with his conceit on his return from the Highlands. It is a pity for he is a *precious* absurdity.

I hope the planting is now going faster the season being charming — What say you to my planting spades I think them capital. I want to know how you are forming your glades of hardwood — Try to make them come handsomely in contact with each other which you can only do by looking at a distance on the spot there and then shutting your eyes as you have done when a child looking at the fire and forming an idea of the same landscape with glades of woodland crossing it. Get out of your ideas about expense it is after all but throwing away the price of the planting. If I were to buy a picture worth £ 500 nobody would wonder much now if I chuse to lay out £ 100 or £ 200 to make a landscape of my estate hereafter and add so much more to its value I certainly do not a more foolish thing I mention this to you that you may not feel limited so much as you might in other cases by the exact attention to pounds shillings and pence but consider the whole on a liberal scale We are too apt to consider plantations as a subject of the closest œconomy whereas beauty and taste has even a marketable value after their effects come to be visible. Dont dot the plantation with small patches of hardwood and always consider the ultimate

effect as the object to be aimed at. Believe me with Compliments to Mrs Laidlaw and the Young folks yours truly. Walter Scott.

Edinb. 21 November.

I believe Capt. Lockhart is very serious about Riddell I wish you would quickly give me all the information you can get about it. I should concur to £ 72 000— or thereabout to be near the price.

When you pay Tom his wages will you look at the date betwixt the time of your receiving his £ 40— and of the note lodging it in Sir William Forbes and pay him the full interest. He is so innocent in these matters that unless you do it for him he will never think of it. The date of paymt will appear from your book that of the Bill from the Bill itself.

128 Ep 3.

In Sir Walter Scott's *Journal* we read: May 14 (1827). To town per Blucher coach, well stowed and crushed, but saved cash, coming off for less than £ 2; posting costs nearly five, and you don't get on so fast by one-third. Arrived in my old lodgings here with a stouter heart than I expected. Dined with Mr. and Mrs. Skene, and met Lord Medwyn and lady.

The note to Skene is scribbled in a hurried, hardly legible hand. In 1826 Scott rented a furnished house in Edinburgh, 3 Walkerstreet. From Nov. 27, 1826 to June 30, 1827 he took up his lodgings there whenever he came 'to town'. The Blucher was a stage-coach which ran between Edinburgh and Melrose.

James Skene was Scott's intimate friend. This friendship dated from the days when the poet studied German and sought the acquaintance of Skene, who had just returned from a prolonged residence in Saxony. For particulars I refer to Chapter VIII of Lockhart's *Life.*

The second letter must have been written in March 1818, or shortly after, for we find Scott writing to Murray on March 23d of that year: "A very old friend and school companion of mine, and a gallant soldier, if ever there was one, Sir Howard Douglas, has asked me to review his work on Military Bridges. I must get a friend's assistance for the scientific part, and add some balaam of my own (as printers' devils say) to make up four or five pages." In 1816 Sir Howard Douglas published a book suggested by Scott, and entitled: Essay on the Principle and Construction of Military Bridges and the Passage of Rivers in Military Operations. As regards Walpole, Scott says in the same letter: "I have no objection to attempt Lord Orford if I have time, and find I can do it with ease. Though far from admiring his character, I have always had a high opinion of his talent, and am well acquainted with his works. The letters you have published are, I think, his very best — lively, entertaining, and unaffected."

The third letter is very interesting. It is Scott the landowner who writes to his trusty Laidlaw about the planting of the land round Abbotsford, and above all it is Scott the gentle-hearted, kind master, who shrinks from the necessity of discharging his piper Bruce, and is anxious that the faithful Tom Purdie shall get his full wages and interest.

Presumably this letter was written in 1818: letters on the subject of the

laying out of Abbotsford, addressed to Laidlaw in that year, are printed by Lockhart in the *Life*. At all events it must be anterior to 1820, for on October 29th of that year Tom Purdie died. On November 4th Scott writes to a friend: "I have lost my old and faithful servant — my factotum — and am so much shocked that I really wish to be quit of the country and safe in town. I have this day laid him in the grave." In January 1818 Scott, writing to Laidlaw about converting the steading at Beechland into a little hamlet of labourers, adds: "By the by, could we not manage to have a piper among the colonists?" On October 8th Lockhart first visited Abbotsford; when the dinner "had advanced a little beyond the soup", it received an accompaniment which would not, perhaps, have improved the satisfaction of Southern guests, had any such been present. A tall and stalwart bagpiper, in complete Highand costume, appeared pacing to and fro on the green before the house, and the window being open, it seemed as if he might as well have been straining his lungs within the parlour. At a pause of his strenuous performance, Scott took occasion to explain that *John of Skye* was a recent acquisition to the rising hamlet of Abbotstown." In the evening "Mr. Bruce took his station, and old and young danced reels to his melodious accompaniment until they were weary." From this it is evident that the letter was written between January 1818 and October 1820. There is no reference to Bruce's dismissal in the *Life* as far as I am aware, but we know that he was still in Scott's service on April 15th, 1819.

There is a reference to Captain Lockhart in a letter to J. G. Lockhart, dated May 1820 (*Familiar Letters*, II, 76).

Sir William Forbes, Scott's friend, was an Edinburgh banker.

It is rather difficult to say who Gifford and Boswell are, without the assistance of initials or titles. There is the choice between William Gifford, the author, and Lord Gifford, Scott's friend. Boswell is perhaps Scott's friend Sir Alexander Boswell of Auchinleck, to whom he refers in his Introduction to *A Legend of Montrose* as the author of "a spirited poem, entitled *Clan-Alpine's Vow*, which was printed, but not, I believe, published, in 1811".

To be continued.

Amsterdam. A. E. H. Swaen.

DE INFINITIVUS FUTURI IN HET GRIEKS EN IN HET NEDERLANDS.

Een bekende regel der schoolgrammatika stelt vast dat in het Grieks na *verba dicendi*, *sperandi*, *iurandi*, *pollicendi* een infinitivus futuri volgt, of wel zijn aequivalent, een infinitivus aoristi met *ἄν*, wanneer een toekomstige handeling of toestand wordt aangeduid, — en niet een enkele infinitivus van de aoristus (of van het praesens).

De handschriften bevestigen die regel zeer onvolkomen. Reeds bij Homerus vindt men voorbeelden van infinitivi aoristi die, in de oratio directa overgebracht, door een futurum zouden weergegeven worden; zij komen ook voor op plaatsen die door het metrum gepantserd zijn tegen emendatie. In de Ilias (*Γ*, 98 vlg.) zegt Menelaus: *φρονέω δὲ διακρινθημέναι ἤδη* | *Ἀργείους*

καὶ Τρῶας, daarmee zijn bedoeling aangevende dat Grieken en Trojanen tans uiteen *zullen* gaan, de oorlog *zullen* staken; elders (*N* 667 vlg.) wordt verteld dat Polyidos dikwijls aan zijn zoon gezegd had *νούσῳ ὑπ' ἀργαλέῃ φθίσθαι ϝοῖς ἐν μεγάροισιν, ἢ μετ' Ἀχαιῶν νηυσὶν ὑπὸ Τρώεσσι δαμῆναι;* hij voorspelde dus wat zijn zoon *zou* overkomen. Een overtuigende plaats van hetzelfde gebruik van de infinitivus aoristi is, in de Odyssee, *ι* 496, waar de tochtgenoten van Ulysses hun aanvoerder verwijten dat zijn tergen van de Cycloop hen reeds eens in zo groot gevaar bracht dat zij meenden op de plaats zelf te zullen omkomen: *καὶ δὴ φάμεν αὐτόθ' ὀλέσθαι.* Men heeft in dergelijke gevallen de regel door verklaring willen redden. Zo meent Ameis dat, wanneer het van Ulysses heet: *φάτο γὰρ τίσασθαι ἀλείτας* (*υ*, 121), de dichter zich prolepties uitdrukt: „er glaubte nämlich dass nunmehr seine Rache an den Frevlern so gut wie vollendet sei." Maar is dit iets anders dan „goedpraten", en zou men op die wijze niet elk futurum dat iets positiefs inhoudt door een aoristus kunnen vervangen?

Ook met de interpretatie die Van Leeuwen (*Ilias*, Leiden 1912; *Odyssee*, 1917) geeft van *N* 667 en *ι* 496 (zie hierboven), kan ik mij niet verenigen. De afwezigheid van een futurum in *N* 667 verklaart Van Leeuwen door de gewoonte om de wil der Goden ten opzichte van de toekomst door een praesens of aoristus uit te drukken, daar wat zij besloten hebben als onmiddellik vervuld gedacht moet worden. Maar de (*ad Θ* 246) ten bewijze aangehaalde plaatsen behoren tot verschillende kategorieën; in de meeste zijn personen aan 't woord die als zieners spreken en daarom de tegenwoordige tijd gebruiken[1]). Van *ι* 496 geeft Van Leeuwen de volgende vertaling: „wij achtten ons reeds verloren." Die vertaling is m. i. veel te vrij: „reeds" wordt ingelast en *αὐτόθι* is niet weergegeven. Ik meen dat dichter bij het oorspronkelike zou komen: „ja, wij zeiden dat we hier zouden omkomen."

In het proza treft men de gewraakte infinitivi aoristi in groot getal aan; bij de postklassieke schrijvers is de konstruktie haast regel. Geen wonder, het gehele futurum geraakte bij het doordringen van de *κοινή* in onbruik, een omstandigheid waarmee de classici veel te weinig rekening hebben gehouden. Reeds bij Polybius, in de vertaling der Septuaginta en vooral in het Nieuwe Testament is het geleidelik verdwijnen van het futurum, te beginnen met de nominale vormen, duidelik waarneembaar (zie 't zo straks te noemen werk van V. Magnien, blz. 59 vlg.).

De geleerden die de kwestie besproken hebben, kunnen, naar het standpunt dat zij innemen ten opzichte van de bontheid der overlevering, in drie groepen worden verdeeld. De eerste groep vormen zij die de lezingen der handschriften in 't algemeen aanvaarden en in overeenstemming achten met het levend taalgebruik. Van hen noem ik als voorbeeld Kühner-Gerth (I, blz. 195 vlg.), voor wie de aoristi infinitivus als volkomen „zeitlos" zeer goed na een hoofdwerkwoord dat iets toekomstigs aankondigt, kan gebruikt worden; hij is in die verklaring echter niet zeer konsekwent en acht in 't proza de aanwezigheid van talrijke fouten door afschrijvers gemaakt, niet

1) Men vergelijke *Π* 853 = *Ω* 132, *Σ* 96, *λ* 116 (en tevens *λ* 114 en *λ* 115, waar Tiresias zich van woorden met futurale betekenis bedient: *νέεαι, δήεις).* Diskussie van alle aangevoerde plaatsen gedoogt de omvang en de aard van dit opstel niet.

uitgesloten. Veel verder en systematieser gaat in deze te werk V. Magnien, die zijn dissertatie, uit twee kloeke delen bestaande, aan het Griekse futurum heeft gewijd: I. *Emplois et origines du futur grec*, II. *Les formes du futur grec*, beide in 1912 te Parijs bij H. Champion verschenen. Magnien betoogt dat het Griekse futurum geen zuivere aanwijzing van een tijd is, maar een wil of wens oorspronkelik te kennen geeft en altijd iets van die eerste betekenis heeft behouden (I, blz. V vlg.); streng vasthoudend aan die opvatting ziet hij dan in elke infinitivus futuri een wil uitgedrukt, terwijl hij aan de aoristus infinitivus die na een werkwoord als „zeggen" of „zweren" het toekomstige weergeeft een bijkomstige gedachte van „mogelikheid" of „zekerheid" toeschrijft. Een voorbeeld zal dit duideliker maken. In de Ilias (A, 161) wil hij *καὶ δή μοι γέρας αὐτὸς ἀφαιρήσεσθαι ἀπειλεῖς* aldus vertalen: „tu dis, en menaçant, que tu veux enlever", maar in *αὐτὸς δ' ἠπείλησεν … νῆας ἐυσσέλμους ἅλα δ' ἑλκέμεν* (I, 682 vlg.) ligt z. i. niet „je veux retirer mes vaisseaux", doch „il est possible que je retire mes vaisseaux." Staat na een dergelijk hoofdwerkwoord een infinitivus van een praesens, dan is een soortgelijke vertaling gewenst; 't verschil is eenvoudig dat 't praesens duratieve, de aoristus perfektieve betekenis heeft. Als wij dus in de *Anabasis* (IV, 5, 15) van de soldaten lezen *οὐκ ἔφασαν πορεύεσθαι* dan tekent hij daarbij aan (blz. 75): „Les soldats ne disaient pas: ***nous n'avancerons pas, nous ne voulons pas avancer***, ce qui s'exprimerait par *πορεύσεσθαι*, mais: ***nous ne pouvons plus avancer***." Zelfs een infinitivus futuri met *ἦ μήν*, die afhangt van een verbum jurandi (b.v. *Thuc*, V, 38, 1; 50, 1) duidt een wil of wens aan (blz. 69 vlg.). Alleen na eigenlike verba dicendi is de infinitief van het futurum niet „volontatif", hoewel de oorspronkelike betekenis toch wel zo geweest moet zijn (blz. 73). Enkele gevallen waar met de beste wil geen gedachte aan wil of wens kan opkomen, zijn volgens hem 't gevolg van „analogie". Het komt mij voor dat de vertalingen van Magnien voor een groot gedeelte willekeurig zijn, maar men begrijpt dat bij zulk een onverstoorbaar vertrouwen in de eens aangenomen oorspronkelike betekenis, aan fouten in de tekst hoogst zelden wordt gedacht; alles wordt vertaald en verklaard in overeenstemming met het grondbeginsel. Daarom waarschuwt hij ook uitdrukkelik tegen 't toekennen van een verschillende betekenis aan 't hoofdwerkwoord, al naar er een infinitivus van het futurum of een andere infinitivus op volgt (blz. 61); men mag niet aannemen dat sommige verba declarandi de nuance van „willen" krijgen en dientengevolge, evenals *βούλομαι*, door een infinitivus aoristi gevolgd kunnen worden.

De tweede groep van geleerden, waartoe o. a. Gildersleeve en Goodwin behoren, is veel meer geneigd om met fouten van afschrijvers te rekenen. Gildersleeve, misschien wel de fijnste en scherpste syntacticus van onze tijd, keurt vele emendaties van infinitivi aoristi in futurumvormen goed, maar hij is ook hier afkerig van radikalisme, van 't streven der „uniformitarians", gelijk hij de systematici graag noemt. Hij zegt: „much depends on the period, the sphere and the author and wherever ***will***[1]) intrudes we desiderate the ingressive aorist" (***American Journal of Philology*** XXIX, 4, blz. 407).

[1]) Ik kursiveer ter bevordering van de duidelikheid.

Hij raadt dus aan — en m. i. zeer terecht — datgene wat Magnien zo verkeerd acht, het in aanmerking nemen van een bepaalde nuance bij het hoofdwerkwoord.

De derde groep eindelik is die der principiële verbeteraars van alle plaatsen die strijden tegen de in de aanhef van dit opstel genoemde regel. Wat daarmee in strijd is, moet of Grieks zijn van mensen die het „zuivere" Grieks niet meer kenden, of een gevolg wezen van tekstverminking. Op dit standpunt staat van de latere syntactici o. a. Stahl (*Kritisch-historische Syntax des griechischen Verbums*, Heidelberg, 1907, blz. 204), die twee en een halve bladzijde vult met plaatsen waar de overlevering onjuist moet zijn en die voor 't grootste gedeelte naar zijn mening reeds afdoende zijn verbeterd [1]). Maar verreweg 't aanzienlikste contingent tot deze groep hebben onze landgenoten geleverd, en niet als theoretici maar als mannen van de daad, als emendatores. Cobet alleen heeft dozijnen veranderingen in de teksten voorgesteld die allen op deze regel betrekking hebben: men zie b.v. zijn *Novae Lectiones*, blz. 164, 365 vlg., 405, de Index van zijn *Observationes criticae in Dionysium Halicarnassensem*, blz. 267, zijn *Variae Lectiones*, blz. 98; Naber, van Herwerden en anderen hebben zijn voetspoor gevolgd. Een merkwaardige plaats is in dit opzicht blz. 98 van de *Variae Lectiones*, omdat daar niet slechts het noodzakelike van zulke emendaties wordt besproken maar ook 't ontstaan van de fouten der handschriften in deze materie wordt verklaard. In Xenophon's *Anabasis* (I, 2, 2) is, volgens Cobet, de lezing ὑποσχόμενος μὴ πρόσθεν παύσασθαι daarom onzinnig, omdat het dwaas is te geloven dat Cyrus gezegd heeft οὐ πρόσθεν ἐπαυσάμην in plaats van παύσομαι. En dan volgt deze zin: „Ita loquebantur Graeculi, qui id traxisse videntur ex locis ubi ἄν cum infinitivi aoristis conjunctum prorsus futuri temporis instar videretur habere, ἄν in talibus frequentissime aut excidit aut cum verbo coalescit: quod quum millies esset factum, ut in Codicibus nostris apparet, paulatim assuefacti sunt ita dicere et vitiosa consuetudo vertit in naturam." Ik kan uit deze woorden niet anders opmaken, dan dat Cobet hier uit een, *niet verklaarde, schrijffout* (want waarom valt nu juist die partikel ἄν zo dikwels uit?), een eigenaardigheid dus van overschrijvers, wijziging in de gesproken taal van een geheel volk wil verklaren. Voor mij is dat een onbegrijpelike vergissing bij een geleerde die zulk een voorliefde had voor het levende woord en zulk een levendig gevoel voor de realiteit. Hoe het zij, Cobet en zijn oudste leerlingen hebben, gelijk reeds werd opgemerkt, gehele reeksen van emendaties gemaakt om 't principe te handhaven dat op plaatsen als die in de *Anabasis* (vele zijn ook minder duidelik) de infinitivus in dezelfde tijd moet staan als het werkwoord dat de oratio directa zou opleveren. Daarbij ging men dan uit van de stelling dat de nominale vormen van de aoristus even goed op het verleden slaan als de indicativus, die zulks doet krachtens het augment, en in de praktijk nam men aan dat een infinitivus aoristi zonder bezwaar door toevoeging van ἄν tot de gelijke van een infinitivus futuri kan gemaakt worden, alsof er geen nuance van betekenis tussen die twee uitdrukkingen bestaan heeft

[1]) Op deze bladzijden, gelijk op de geciteerde plaats van Krüger-Gerth, en vooral in de buitengewoon rijke verzameling die Magnien heeft bijeengebracht, vindt de lezer de gegevens om de overlevering der handschriften met de schoolregel te vergelijken.

en men dus naar willekeur de ene door de andere zou mogen vervangen [1]). Want een zeer groot aantal emendaties bestaan eenvoudig uit het inlassen van ἄν, „a ready handmaid, zegt Gildersleeve (o.l. blz. 407) to put the sentence into grammatical order;" en die emendaties hebben zich niet bepaald tot schrijvers uit de Attiese periode, maar zijn ook gemaakt bij Polybius, Dionysius Halicarnassensis en andere nakomers.

Om uit te maken welke van de drie genoemde groepen het dichtst bij de waarheid komt, zou men over gegevens moeten beschikken die onafhankelik van de overschrijvers der Oudheid en der Middeleeuwen zijn. De inskripties, en in mindere mate ook de papyri, voldoen aan die eis, maar zij zijn schaars voor de oudere periodes en door de inhoud niet rijk aan afwisseling van konstruktie. Toch komt het mij voor dat zij bij zulke vraagstukken tot basis van 't onderzoek gemaakt moeten worden. Doet men dit in ons geval, dan blijkt al dadelik dat Meisterhans, *Grammatik der attischen Inschriften* (ed. E. Schwyzer, Berlijn 1900, § 88, 7 en 17 vlg.), op de attiese opschriften geen voorbeelden van de besproken infinitivi aoristi heeft gevonden. In de *Sylloge inscriptionum graecarum* van Dittenberger zocht ik ze ook tevergeefs; in de talrijke gevallen waarin een eed wordt weergegeven volgt na ὄμνυμι en dergel. steeds een futurum; dat aan 't einde van zulk een eed meermalen een infinitivus praesentis voorkomt, b.v. εὐορκέοντι . . . μοι τοὺς θεούς . . . ἱλέους ἦμεν (n. 463), is geen uitzondering: de infinitivus drukt een wens uit, is gelijk te stellen met een imperativus en hangt slechts in schijn van 't hoofdwerkwoord ὄμνυμι af. De papyri daarentegen tonen in het averechts gebruik van de infinitivus futuri aan dat reeds in het tijdvak der Ptolemaeën die vormen uit de levende taal waren verdwenen (Mayser, *Grammatik der griechischen Papyri aus der Ptolemäerzeit*, Leipzig, 1906, § 79, 3); geen wonder dat in die stukken de aoristus het futurum hoe langer hoe meer verdringt. De konklusie is dus dat het niet door handschriften ons overgeleverde Grieks het gerechtvaardigde van emendaties aantoont voor een bepaalde periode, men zou kunnen zeggen voor die periode waarin de litteraire traditie het krachtigst was; voor en na die tijd zal men zeer voorzichtig moeten zijn met het aanbrengen van veranderingen, in een woord men zal het best doen met zich aan te sluiten bij het oordeel van Gildersleeve: onderscheiding van tijd en schrijvers is noodzakelik, op de nuance die 't hoofdwerkwoord kan hebben is nauwkeurig te letten [2]).

1) Cobet zegt terecht dat zij precies 't zelfde *schijnen* te zijn, maar men heeft op die beperking niet gelet De grammatika's glijden in 't algemeen over dat verschil heen, reppen er gewoonlik niet van. Menge (*Repetitorium der gr. Syntax,* Wolfenbüttel, 1881, § 184, 4) ziet in de aor. inf. met ἄν „ein bedingtes Eintreten der zukünftigen Handlung," in de inf. van het fut. meer stelligheid; Madvig's *Griekse Syntaxis,* waarvan ik alleen de Franse vertaling bij de hand heb (Parijs, 1884, § 173), omschrijft de aor. inf. met ἄν in deze betekenis als „exprimant plus de réserve." Meer vind ik in de mij ten dienste staande spraakkunsten niet; waarschijnlik heeft men gemeend dat na behandeling van de potentialis afzonderlike bespreking niet nodig was. Dat er een niet te verwaarlozen verschil bestaan heeft, is bij zulke doublures a priori aan te nemen, en 't wordt bevestigd door de waarneming dat bij de oudere dichters de infitivus met ἄν zeldzaam is (bij Homerus slechts één geval, zie Goodwin, *Syntax of greek moods and tenses,* Londen, 1889, § 209, 210).

2) Een goed voorbeeld geeft, in de Ilias, Γ 98 (zie hierboven), waar φρονέω door „bedoelen", „gezind zijn", weêrgegeven moet worden; „will iutrudes", zou Gildersleeve zeggen. Van Leeuwen vertaalt het woord met „est mihi propositum", 't geen dezelfde strekking heeft, doch m. i. een minder gelukkig gekozen uitdrukking is, daar διακρινθημέναι er moeilik mee kan worden verbonden.

Nu heeft zich echter bij mij een vraag voorgedaan die de aanleiding tot dit opstel is geweest: waarom hebben zich juist de Nederlanders het meest geërgerd aan die vervanging van infinitivi futuri? Het antwoord op die vraag meen ik ontvangen te hebben de 24ste December 1909, toen de kranten ons 't bericht brachten dat de tegenwoordige koning van België bij het aanvaarden van zijn regering de eed in het Frans en onmiddellik daarna in het Vlaams aflegde, een gebeurtenis die te recht de aandacht van alle belangstellenden in onze taal heeft getrokken. De tekst van de eed was als volgt: „je jure d'observer la constitution et les lois du peuple belge, de maintenir l'indépendance nationale et l'intégrité du territoire", en in het Vlaams: „ik zweer de grondwet en de wetten van het Belgiese volk na te leven, de nationale onafhankelikheid en de onschendbaarheid van het grondgebied te behouden". Dit Vlaams, zoals ik het, behoudens de spelling, uit de krant overschreef, maakte op mij de indruk, en doet dat nog, een Gallicisme te bevatten. Wij verlangen hier een infinitivus die het toekomstige aanduidt, dus ***na te zullen leven, te zullen behouden.*** Dat gevoel hebben de Fransen niet: zij bezitten geen bepaalde vorm in hun taal voor deze funktie en zijn tevreden met door het werkwoord, zonder nadere aanduiding van tijd, de inhoud van de eed weer te geven. Ook de Duitsers en Engelsen drukken zich op een dergelijke wijze uit; ik ontleen als voorbeelden aan de woordenboeken van Grimm en Murray de volgende zinnen: „Sie schwur eine solche Hölle nicht zu betreten" (Göthe), „He swore not to raise his camp until he had gained possession of the place" (W. Irving). Het is dus zeer waarschijnlik dat een Nederlander veel meer getroffen zal worden door een Griekse konstruktie waarin na een verbum declarandi of iurandi geen futurum volgt dan een Fransman, met andere woorden: Cobet en de zijnen verkeerden onbewust onder de invloed van hun moedertaal toen zij de veroordeelde verbinding zo streng vervolgden; gelijk zo dikwels, ging 't psychologiese motief vooraf en was oorzaak dat men naar een logiese bewijsvoering ging zoeken. Immers op zich zelf is 't volstrekt niet „onzinnig" dat men na ὑπισχνεῖσθαι een toekomstige handeling aanduidt door een vorm die geen futurum weergeeft; zegt Racine niet in voortreffelik Frans „je promets d'observer ce que la loi m'ordonne", al zou het in de oratio directa heten: „j'observerai"? Men kan alleen opmerken dat onze moedertaal een andere zegswijze verkiest. En naast het Nederlands heeft het Latijn een dergelijk spraakgebruik, ten minste het Latijn dat wij uit de schrijvers van Rome geleerd hebben. Daar vindt men alleen het type „Regulus se Carthaginem reversurum esse pollicitus est." Het niet-klassieke en postklassieke Latijn, en waarschijnlik ook de gemeenzame volkstaal, zal wel vrijer geweest zijn. Maar juist het Latijn der klassieke schrijvers was de taal die in spreken en schrijven voor filologen als Cobet dageliks tot uiting van gedachten diende; als het in zijn bouw met de moedertaal samenviel moest het deze versterken.

Ook de theorie van Magnien staat wellicht onder de invloed van diens moedertaal. Hij wijst er op dat in verschillende streken van Frankrijk „vouloir" de betekenis heeft van een futurum, en dat „le français populaire dirait fort bien: je laissais mon manteau, car je disais que je ne voulais pas avoir froid, où Homère emploie le futur ῥιγωσέμεν (o. l. blz. VII, vgl. § 480:

ἐπεὶ οὐκ ἐφάμην ῥιγωσέμεν ἔμπης), een vertaling van Homerus die zeker elke Nederlandse filoloog zal verbazen. Hij citeert nog de uitdrukkingen „le pauvre homme veut donc mourir?" „il veut pleuvoir" enz. Zou 't gemis van een tijdsbepaling als de futuri infinitivus in 't Frans hem er niet toe gebracht hebben de betekenis van een dergelijke infinitivus in het Grieks slechts voor een klein deel in het weergeven van de tijd te zoeken? Zeker zal dat gemis hem verhinderd hebben zich over een Griekse infinitivus praesentis of aoristi bij het aangeven van iets toekomstigs te verbazen. Nooit ontkomen wij bij onze taalbeschouwing aan de invloed van onze moedertaal.

Vergelijking tussen het Griekse en Nederlandse taaleigen kan misschien nog op andere wijze tegen te spoedig veranderen van onze teksten waarschuwen. Het gebruik in het Nederlands is m. i. niet aan onovertreedbare wetten gebonden. Bij echte verba declarandi schijnt mij het futurum onmisbaar; wij zeggen steeds: „zij verzekerden (verklaarden) geen vrede te *zullen* sluiten." Maar bij *beloven* is, dunkt mij, tweeërlei konstruktie mogelik: „hij beloofde haar te geven wat zij ook mocht verlangen" (*Evang. Matth.* 14, 7, Statenvert. en Leidsche Vert.), en „hij beloofde haar te *zullen* trouwen"; 't onderscheid is misschien hierin te zoeken dat in het eerste geval de *naaste* toekomst bedoeld wordt, een onderscheiding waarvoor sommige talen afzonderlike vormen hebben. *Hopen* wordt gewoonlik niet door een futurum gevolgd: „ik hoop het waar te nemen", „ik hoop het in gezondheid te verslijten", en bij *zweren* lijkt mij de vorm met *zullen* wel de algemeen gebruikelike, maar een infinitief van het praesens hindert mij daar toch veel minder dan het geval zou zijn achter een werkwoord als *verklaren* of *verzekeren*. Zo zijn er in de levende taal kleine verschillen van werkwoord tot werkwoord, waarvan de omvang en de betekenis door niet alle Nederlanders op dezelfde wijze zullen gevoeld worden. Zou het in Griekenland, waar evenzeer de mogelikheid bestond om het futurum in een nominale vorm uit te drukken, niet evenzo zijn geweest en zal men zich daarom niet voor doctrinairisme bij de beoordeling moeten wachten?

Door een voorbeeld zij 't mij ten slotte vergund mijn mening omtrent het verschillend standpnnt dat men ten opzichte der afwijkingen van de besproken regel kan innemen, te verduideliken. Ik kies *υ*, 121: *φάτο γὰρ τίσασθαι ἀλείτας*. Men kan de aoristus eenvoudig veranderen in een futurum en zich, met Van Leeuwen, beroepen op de bijna gelijkluidende plaats in de Ilias (*Γ*, 28), waar Menelaus verheugd op Paris losgaat: *φάτο γὰρ τίσεσθαι ἀλείτην*. Maar iemand die zich de vrijheid van konstruktie bij vele Nederlandse werkwoorden, als „beloven" en dergelijke, herinnert, kan dezelfde vrijheid ook bij Homerus onderstellen en beide plaatsen onveranderd laten. Hij zal verwijzen naar *ι* 496, als men hem tegemoet voert, dat de infinitivus hier volgt op een echt verbum declarandi, waarin men geen uiting van „will" heeft te zoeken. Elke plaats moet op zich zelf beoordeeld worden en de uitslag van het wikken en wegen blijft voor een groot deel subjektief.

Leiden. D. C. HESSELING.

LECONTE DE LISLE EN THEOCRITUS.

Voor Leconte de Lisle was Hellas meer dan een stuk van zijn leven: het is een element in zijn ontwikkeling en groei van zijn eerste scheppingen af tot aan zijn laatste werken toe. Zijn cultus van de Schoonheid aanschouwt in Grieksche kunst en Grieksche litteratuur de verwezenlijking van zijn ideaal. Zijn stijl vormt zich en blijft zich sterken aan de vertaling van de groote Helleensche dichters en zijn op Grieksche modellen geïnspireerde gedichten weerspiegelen die Klaarheid, Orde en Harmonie, die hij zelf in de origineelen bewonderde. Ja ook hier — zooals in zijn navolgingen van Horatius — bezit zijn werk soms die eigenschappen in sterker mate dan het antieke voorbeeld.

Van de hand van Leconte de Lisle zijn vertalingen in proza verschenen van *Ilias* en *Odyssee*, de *Homerische Hymnen* en de *Batrachomyomachia*, van *Hesiodus*, *Tyrtaeus*, de *Bucolici*, de *Anacreontea* en de *Orphische Hymnen*, van *Aeschylus*, *Sophocles* en *Euripides*. Zijn uit de lectuur der Grieken ontsproten gedichten, verdeeld over zijn bundels *Poèmes Antiques*, *Poèmes Barbares*, *Poèmes Tragiques* en *Derniers Poèmes*, bestrijken het geheele gebied der oud-Grieksche poëzie: immers voor het sonnet *Le Combat homérique* laten zich parallellen uit den *Ilias* [1]) aanwijzen, en voor zijn *Hélène* [2]) geeft men als grondslag op — al is dat ook niet meer dan het stramien, waarop hij werkte — Colluthus' epische gedicht over den *Roof van Helena*, dat tegen het eind der 5e eeuw na Chr. geschreven werd. In zijn *L'Apollonide* [3]) bewerkt hij de stof van Euripides' *Io*, in *Les Erinnyes* [4]) het gegeven van Aeschylus' *Orestie*.

Wijst niet dit alles op een kennis en belezenheid, die menig philoloog jaloersch kan maken, op een gepassioneerde belangstelling, die mijlenver af staat van een vage, op vluchtigen indruk berustende, bewondering?

Onder die gedichten, waarvan het onderwerp aan de Grieksche oudheid ontleend is, berusten een zestien op directe òf indirecte navolging van Theocritus [5]). Een groot aantal dus! Maar verwondering kan dat niet wekken bij een man, wiens eerste werk dat in druk verscheen een essai over André Chénier was. Trouwens het is, zooals Vianey zegt in zijn boek over de Bronnen van Leconte de Lisle [6]), bijna een banaliteit geworden, om sprekende over de Fransche Parnassiens op hun groote overeenkomst met Theocritus te wijzen. Vandaar dan ook waarschijnlijk dat hij, na een korte karakteristiek der eigenschappen die Leconte de Lisle tot Theocritus trokken — cet amour

---

1) *Poèmes Barbares*, Paris, Alphonse Lemerre, p. 45. Vgl. Vianey, *Les Sources de Leconte de Lisle*, Montpellier, Coulet et fils, 1907, p. 346.

2) *Poèmes Antiques*, Paris, etc., p. 81. Vgl. Vianey, t. a. p., p. 368.

3) *Derniers Poèmes*, Paris, etc., p. 87. Vgl. Vianey, t. a. p., p. 298.

4) *Poèmes Tragiques*, Paris, etc., p. 171. Vgl Vianey, t. a p., p. 309.

5) Directe navolgingen zijn: Le Vase = Idyll. I, 27—61. vgl. ook 146 vg.; Les Plaintes du Cyclope = Id. XI, 19—slot, vgl. 1—3; L'Enfance d'Hèraklès = Id. XXIV, 1—33, vgl. 57 vg., 73 vg.; La Mort de Penthée = Id. XXVI, 1—26, vgl. 33 vg.; Hèraklès au Taureau = Id. XXV, 85—98, 126—132, 138—152; Le Retour d'Adônis = Id. XV, 100—105, 112—135; Symphonie = Epigr. V, vgl. Epigr. IV; Les Bucoliastes vgl. Id. VIII; L'Abeille, Odes Anacréontiques, VII = Id. XIX en Anacreontea, XXXV.

6) p. 317.

si vif de la nature qui est comme l'âme de ses idylles, son sentiment du réel, son art épris de concentration qui sait ramasser tant de choses dans un cadre restreint, l'ingéniosité de ses plans –, zich in zijn verdere beschouwingen voornamelijk bepaalt tot dat gedicht, den *Hylas*[1]) bedoel ik, dat in inhoud en opzet het verst van het Grieksch origineel afwijkt. Men kan deze in vier-regelige strofen vervatte compositie eigenlijk ternauwernood een navolging noemen. Want behalve de namen der najaden, die den jongen Hylas schaken, Molis en Nikhéa, die verraderlijk veel gelijken op de *Μαλίς* en *Νυχεία* van Theocritus, is er nauwelijks één trek die overeenstemt. Voor den beoefenaar der Helleensche letterkunde ontleent dit gedicht zijn waarde dan ook vooral aan de behandeling der mythe zelf. Het bewijst nog eens te meer haar eeuwig zich verjongende kracht. Behalve Theocritus hadden Apollonius Rhodius en Propertius, na hen André Chénier dit verhaal behandeld. En telkens weer vertoont het zich onder een nieuw aspect. Beurtelings zijn het Heracles of de Nymphen of Hylas die door de psychologische belangstelling van den dichter het sterkst op den voorgrond treden, zooals Vianey in zijn fijne analyse van hun werk heeft ontvouwd, daarbij in het licht stellend, hoe niettemin Leconte de Lisle er in geslaagd is een gedicht te scheppen, dat door fijnheid en diepte die zijner voorgangers overtreft. Maar dit gedicht is een origineele schepping, zoo goed als *Thyoné*, *Glaucé*, *Klytie*, *la Source*, *Thestylis*, *Paysage*, *Klearista*[2]), die men Theocriteïsch noemen kan omdat ze het Sicilisch landschap schilderen met trekken die u aan den Sicilischen dichter herinneren, en misschien omdat ze, sommige ervan althans, een liefdes-drama behandelen, zooals de legende van Daphnis en die van Calyce en andere oud-Sicilische verhalen ons geven, maar die toch het realisme van Theocritus missen, en bovendien een symbolische strekking vertoonen, die hèm ten eenen male vreemd is. Ook in dit laatste opzicht komt Leconte de Lisle's *Hylas* en evenzoo zijn bewerking van Moschus' *Europe*[3]), met de bovengenoemde „indirecte navolgingen" overeen. „C'est une histoire tout humaine, sans doute, qu'il nous a contée", zegt Vianey aan het slot van zijn beschouwingen over den *Hylas* „celle d'un jeune homme qui sacrifie l'amitié, la gloire et le devoir à un amour sensuel, né dans un paysage voluptueux. Mais à travers cette histoire, on en peut lire, si l'on veut, une autre: celle de l'attrait irrésistible des eaux et des bois, celle de l'homme s'absorbant, s'ensevelissant dans la nature, jusqu'à oublier tout le reste.

Niettemin, hoezeer ook de attractie van Leconte de Lisle tot Theocritus een vanzelf sprekend en overbekend feit is, toch kan een meer nauwkeurige vergelijking van de directe navolgingen met hare bronnen voor ons van belang zijn, al is het ook meer om het verschil tusschen de beide dichters dan om hun overeenkomst, en al is het minder ter wille van Leconte de Lisle dan van Theocritus zelf. Immers op geen andere wijze wordt men zich zoozeer het karakter, de eigenaardigheden en de grenzen van zijn kunst bewust als wanneer men zijne idyllen legt naast deze Fransche bewerkingen.

---

1) t.a.p., p. 320–328.
2) *Poèmes Antiques*, p. 69, 75, 130, 139, 221, 232, 239.
3) *L'Enlèvement d'Europëia, Derniers Poèmes*, p. 31.

Nog een restrictie blijft hier echter te maken, en wel deze dat van de eigenlijke *Bucolica* Leconte de Lisle's navolging geen volledig beeld geeft. Het gros zijner bewerkingen betreft de epische idyllen. De herderspoëzie is er slechts vertegenwoordigd door *Les Bucoliastes* [1]).

Dit gedicht is een bewerking van de 8e idylle uit het Corpus Theocriteum, die, met eenige andere samen trouwens, den titel *Βουκολιασταί* draagt. De idylle biedt aan de verklaring allerlei moeilijkheden, die velen uitgevers, onder wie Valckenaer de eerste was, gewichtig genoeg geschenen hebben om het geheele gedicht voor onecht te verklaren. Het bevat n.l. een beurtzang van vier-regelige strofen, die uit disticha zijn opgebouwd, terwijl de pentameter overigens in Theocritus' idyllen niet voorkomt. Na dien beurtzang volgt ongewoner wijze een tweede agoon, waarin de beide herders ieder met 8 hexameters wedijveren. Die herders worden in de inleiding geschetst als onvolwassen knapen, maar de onderwerpen, die zij aanroeren, strooken dikwijls weinig met hun teederen leeftijd. Voegt men daarbij, dat de dichter zich enkele vrijheden met de prosodie veroorlooft, die in Theocritus' onverdachte *Bucolica* niet voorkomen, en dat men hier en daar verzen leest die sterk herinneren aan plaatsen in andere idyllen, dan heeft men de voornaamste argumenten der echtheid-bestrijders bijeen. Nu zijn die ongetwijfeld elk op zich zelf geen doorslaand bewijs voor onechtheid. Immers een dichter kan bijwijlen evengoed door zich zelf herhaald worden als door een imitator, hij zal er niet altijd in slagen zijn compositie die eenheid te geven, die aan latere critici gewenscht voorkomt; en als in dit gedicht de beide knapen, de *ἀνήβω*, over de liefde spreken alsof zij volwassen mannen waren, dan doen zij daarmee niet iets, wat wel eens meer gebeurt op deze wereld door onvolwassen knapen, want dan had de dichter hen als vroeg-wijze blagueurs moeten schilderen, wat hij volstrekt niet doet, maar ze handelen als zangers eenvoudig in overeenstemming met de eischen van hun métier. Zegt niet de dichter zelf dat Daphnis, de overwinnaar, door dezen wedstrijd den grondslag legt voor zijn lateren roem? Men behoeft dan ook aan deze tegenspraak geen aanstoot te nemen, zoo min als aan het feit, dat hij in vs. 72 de avances van een *σύνοφρυς κόρα* blijkt te versmaden, terwijl hij in vs. 41 en vervolgens den wonderen invloed van zijne schoone verheerlijkt, 't zij men haar *ἁ καλὰ παῖς* wil noemen, 't zij met Meineke *καλὰ Ναΐς*. Want in den bucolischen beurtzang dwingt nu eenmaal het thema van den voorzanger den tegenstander tot een antwoord in gelijken trant.

Maar dit neemt niet weg, dat een modern lezer zich bij deze eigenaardigheden alleen neerlegt door de overwegingen van zijn verstand. Hij kent de traditie, maar leven doet ze niet meer voor hem. En het is zeker opvallend, dat alle bovenvermelde moeilijkheden en tegenstrijdigheden in Leconte de Lisle's navolging geheel zijn opgelost. Zijn gedicht is een compositie zonder voeg of uitwas. De inleiding ontbreekt. De Fransche dichter geeft alleen een beurtzang, die in vijf-regelige strofen, wier rijke rijm de klankwerking van het bucolisch lied op schoone wijze vervangt, tegelijk het karakter van de zangers teekent. Van hun leeftijd blijkt hier niets, wel van hun stand. Het

1) *Poèmes Ant.*, p. 234.

zijn een geitenhoeder en een koeherder, van wie de eerste zeer amoureus van complexie, zooals dat een geitenhoeder past, ons herinnert aan den ongelukkigen minnaar, dien de 3e idylle, de *Κῶμος*, ten tooneele voert, of aan Battus uit de 10e, de *Theristae*, terwijl de ander even spotlustig als Milon uit die 10e idylle, maar minder ruw, en koel van hart zooals Daphnis in zijn laatste lied van onze 8e zich zelven schetst, door den vertaler een blijde luchthartigheid heeft meegekregen en een ongeveinsde liefde voor de rustige geneuchten van het buitenleven, die dadelijk bij de eerste tegenstrofe en aldus het geheele gedicht door geestig contrasteeren tegen de weeke minneklachten van den doodsbedroefden geitenhoeder:

Sources claires! et toi, venu des Dieux, ô fleuve
Qui, du Tymbris moussu, verses tes belles eaux!
Je ferai soupirer, couché dans vos roseaux,
Ma syrinx à neuf tons enduits de cire neuve:
Apaisez la cigale et les jeunes oiseaux.

Vents joyeux qui riez à travers les feuillages,
Abeilles qui rôdez sur la fleur des buissons,
De ma syrinx aussi vous entendrez les sons;
Mais, de même qu' Éros, les Muses sont volages:
Hâtez-vous! d'un coup d'aile emportez mes chansons.

Vergelijkt men deze verzen met het Grieksche origineel, dan zal men bevinden dat voor de tegenstrofe de parallellen geheel en al ontbreken. Het is een volkomen vrije schepping, zooals ook de 4e en de 7e strofe zijn. Voor de andere coupletten ontbreken de parallellen niet, maar ze staan verspreid over het geheele gedicht of zijn aan andere idyllen ontleend, terwijl herhaaldelijk een of twee regels van Theocritus, één enkele uitdrukking soms, tot een nieuw couplet zijn uitgewerkt.

Het behoeft geen betoog, dat de naïve charme, de kinderlijke toon, die de Grieksche dichter hier en daar heeft weten te bereiken, in de Fransche navolging niet zijn te vinden. Er is een fijner gratie voor in de plaats gekomen, een harmonieuser opbouw en een eenheid van karakter-teekening.

Niet dikwijls veroorlooft zich Leconte de Lisle in zijn bewerkingen van Theocritus zoo groote vrijheid met het origineel. Wel geeft hij — het is Vianey, die er op wijst [1]) — als inleiding op zijn vertaling van het 5e epigram, *het Concert*, een natuurschildering, die voor de drie concertanten uit dat epigram een prachtig décor vormt, maar voor dat tafereel zijn, wat Vianey naar 't schijnt ontgaan is, vele trekken ontleend aan het voorafgaande, het 4e, en in de resteerende gedichten volgt hij zijn voorbeeld nog meer op den voet, het meest getrouw wel in *Le Vase, Le Retour d'Adônis* en *Hèraklès au Taureau* [2]).

De waarde dezer drie navolgingen is, naar het mij voorkomt, zeer ongelijk. *Le Vase* geeft een imitatie van de bekende beschrijving van den houten beker, die voor Thyrsis in de 1e idylle de belooning is van zijn Daphnislied. Opvallend is dadelijk de plastische rust in Leconte de Lisle's verzen

1) t. a. p., p. 319.
2) *Poèmes Ant.*, p. 172, 242, 182.

naast de drastische levendigheid van Theocritus' schildering. De Vaas is als een museum-stuk. De Fransche dichter beschrijft haar, waar ze staat in haar vitrine, met ingetogen bewondering en met de liefderijke nauwkeurigheid van een kenner. Maar Theocritus! Zijn herder is de opgetogen eigenaar van dit verwonderlijke kunstwerk. Zijn woorden streelen de schoone verbeeldingen. Hij neemt den beker op, draait hem rond in zijn handen en de uitgebeitelde gestalten beginnen te leven:

> ἀλλ' ὅκα μὲν τῆνον ποτιδέρκεται ἄνδρα γέλαισα,
> ἄλλοκα δ'αὖ ποτὶ τὸν ῥίπτει νόον. οἳ δ'ὑπ' ἔρωτος
> δηθὰ κυλοιδιόωντες ἐτώσια μοχθίζοντι [1]).

Aldus de vrouw op het middentafereel tusschen de beide minnaars. En dan de schildering van den jongen in den wijngaard, ingespannen bezig met het vlechten van zijn sprinkhaan-val, terwijl twee vosjes hem ontdoen van zijne druiven en van den inhoud van zijn knapzak! [2]). Ook daar dezelfde bewegelijkheid, dezelfde naïve overtuigdheid. Zooals een Italiaansch custode u de schoonheden beschrijft van zijn lievelings-schilderij.

En toch vraagt men zich af, of het geen opzet is, die ingehouden toon van Leconte de Lisle's gedicht; of niet buiten het verband van de idylle de afgemeten ernst van de beschrijving verkieslijk is boven een levendigheid en opgetogenheid, die hier allicht zich zelf zou overschreeuwen.

Voor *Le Retour d'Adônis*, de navolging van de hymne aan Aphrodite uit de *Adoniazusae*, zou men een dergelijke verklaring bezwaarlijk kunnen vinden. Dat de passage, die zich tot Berenice en Arsinoë richt, is weggelaten, schaadt natuurlijk de bewerking niet en is in overeenstemming met de ook elders gesignaleerde gewoonte van Leconte de Lisle, om bizonderheden van persoonlijken aard buiten te sluiten [3]). Maar de hymne van Theocritus heeft een klankenrijkdom en een gloed die men in het Fransche lied tevergeefs zoekt. Wel tracht het rijm der vierregelige coupletten een vergoeding te geven voor de zangerigheid van het oorspronkelijk met zijn vele allitteraties en homoioteleuta, maar de meeste verzen en vooral de korte tusschenregels missen te zeer den vollen toon, dien men verwacht na de gedragenheid der hymne, wier zware spondeeën, wier klinkende assonanties en open o's en a's een zeer pathetisch effect veroorzaken, dat nog versterkt wordt door de breuk der talrijke hiaten en het galmen der vocalen die van zoovele woorden de beginletter vormen. Wie hoort niet onmiddellijk den weeken klank van verzen als deze:

> τὶν δὲ χαριζομένα, πολυώνυμε καὶ πολύναε,
> ἁ Βερενικεία θυγάτηρ Ἑλένᾳ εἰκυῖα
> Ἀρσινόα πάντεσσι καλοῖς ἀτιτάλλει Ἄδωνιν [4]).

Op den Franschen bewerker echter is hun indruk blijkbaar niet zoo sterk geweest als men zou wenschen.

Geheel anders daarentegen is het resultaat der bewerking van een fragment uit den *Heracles*, dat den titel draagt van *Hèraklès au Taureau*. Voor dit gedicht, een van de meest bekende verzen van Leconte de Lisle, heeft de

1) Id. I, 36–38.
2) 45–54.
3) Zie mijn artikel over Horatius en Leconte de Lisle in *Neophilologus*, III, p. 174 vg.
4) Id. XV, 109–111.

dichter uit dit langste van Theocritus' epyllia een enkele scène gelicht, nl. die, waar beschreven wordt, hoe Phaëthon, de witte prachtstier van Augias, die door den leeuwenhuid misleid den drager aan wil vallen, met één handgreep door hem bedwongen wordt. Het is geen wonder, dat Leconte de Lisle, die de dieren bestudeerde als een schilder of een beeldhouwer, en boven alle den stier om zijn sculpturale vormen lief had, juist dit tafereel ter navolging gekozen heeft. Maar bewondering verdient hij om den tact, waarmee hij alles wat buiten het kader van de worsteling valt, de lange beschrijving van het stallen en verzorgen van het vee, de uitweiding over den strijdlust der andere beesten, heeft weggelaten, om onmiddellijk tegen den achtergrond der golvende kudden, wier daverend geloei de gansche vlakte vult, de groep te plaatsen van den stierendwinger Heracles. Want om de worsteling is het hem te doen. En het is opmerkelijk, dat zijn woorden een sterkeren indruk bij ons achterlaten dan Theocritus' beschrijving. Theocritus geeft ook hier beweging:

τοῦ μὲν ἄναξ προσιόντος ἐδράξατο χειρὶ παχείῃ
σκαιοῦ ἄφαρ κέραος, κατὰ δ' αὐχένα νέρθ' ἐπὶ γαίης
κλάσσε βαρύν περ ἐόντα, πάλιν δέ μιν ὦσεν ὀπίσσω
ὤμῳ ἐπιβρίσας· ὁ δέ οἱ περὶ νεῦρα τανυσθείς
μυὼν ἐξ ὑπάτοιο βραχίονος ὀρθὸς ἀνέστη.
θαύμαζον δ' αὐτός τε ἄναξ υἱός τε δαΐφρων
Φυλεὺς οἵ τ' ἐπὶ βουσὶ κορωνίσι βουκόλοι ἄνδρες,
Ἀμφιτρυωνιάδαο βίην ὑπέροπλον ἰδόντες [1]).

Leconte de Lisle verschikt de trekken van het origineel. Zooals de grootschheid van het tafereel het eischt, beeldt hij de groep van heros en stier in het oogenblik van hoogste spanning als ware het een marmeren monument. En zijn laatste regels beschrijven niet de omstanders maar vestigen nog eens de volle aandacht op den overwinnaar:

Mais, ferme sur ses pieds, tel qu'une antique borne
Le héros d'une main le saisit par la corne,
Et, sans rompre d'un pas, il lui ploya le col,
Meurtrissant ses naseaux furieux dans le sol.
Et les bergers en foule, autour du fils d'Alkmène,
Stupéfaits, admiraient sa vigueur surhumaine,
Tandis que, blancs dompteurs de ce soudain péril,
De grands muscles roidis gonflaient son bras viril.

Een groot verschil in karakter naast veel uiterlijke overeenkomst vertoonen de resteerende gedichten, *La Mort de Penthée, Les Plaintes du Cyclope* en *L'Enfance d'Hèraklès* [2]), ontleend aan Theocritus' *Λῆναι, Κύκλωψ* en *Ἡρακλίσκος*. De *Λῆναι* vertelt de vermoording van koning Pentheus met een verwonderlijke zakelijkheid. In vlugge, korte trekken schetst het gedicht den uittocht der Bacchanten, de toebereidselen tot het offer, Pentheus' spieden, zijn vlucht en achterhaling, en gewelddadigen dood. Geen schakel in dit verhaal, die nog gemist kan worden; in iederen nieuwen vollen regel een nieuwe

1) Id. XXV, 145–152.
2) *Poèmes Ant.*, p. 180, 174, 177.

trek, haast zonder overspringen van den zin uit het eene vers naar het volgende. Maar als dwars tegen die droog-constateerende vertelwijs in klinkt de bitsheid van allittereerende dentalen en labialen, de weeke cadance der vrouwelijke caesuur, de volle klank van dorismen en aeolismen, doorbrekend ten slotte geheel en al in het beruchte:

ἐξ ὄρεος πένθημα καὶ οὐ Πενθῆα φεροίσαι [1]),

een vers, dat, hoe gezocht ook, het zeer gecompliceerd sentiment van dit gedicht meesterlijk tot uitdrukking brengt. Èn de wildheid en weekelijkheid der Maenaden spreekt er uit, èn het gewild cynisme van den dichter. Want werkelijk huivert in dit verslag van amper 25 regels een bedwongen afgrijzen, waarvan de dichter zich bevrijdt door het korte οὐκ ἀλέγω van zijnen epiloog. En het is alsof hij in dien epiloog door zijn betuigingen van godvruchtigheid zich zoekt te behoeden voor de kwade gevolgen, die uit zijn twijfel aan de rechtvaardigheid van Dionysus' wraak zouden kunnen voortvloeien.

Iets dergelijks kan men van Leconte de Lisle allerminst verwachten. Hij ziet te scherp het onheil, dat juist godsdienstige verblinding sticht. Maar de schoone goden van Hellas kan hij toch niet verloochenen. En zoo schrijft hij in plaats van het αὐτὸς δ' εὐαγέοιμι καὶ εὐαγέεσσιν ἅδοιμι [2]) van Theocritus en zijn heilwensch aan Semele en aan haar zusters,

αἳ τόδε ἔργον ἔρεξαν ὀρίναντος Διονύσω
οὐκ ἐπιμωματόν [3]),

dit onpersoonlijk slot:

Malheur à l'insensé que le désir consume
De toucher à l'autel de la main ou des yeux!
Qu'il soit comme un bouc vil sous le couteau qui fume,
Étant né pour ramper, non pour chanter les Dieux.

Hiertegenover heeft ook het verhaal zelf een milder, een minder huiveringwekkend karakter. Is het niet teekenend, dat bij Leconte de Lisle de moeder aan Pentheus niet het hoofd afrukt, maar *frappe au cœur le fils qui lui fut cher?* Maar de klank van het Grieksche gedicht, al zijn de verzen ook minder straf in de bewerking dan in het oorspronkelijk, wordt uitstekend vertolkt door den snellen gang van de rijmende middenregels en het pathos van begin en einde, in strofen als deze:

Le profane aussitôt s'enfuit épouvanté;
Mais les femmes, nouant leur longues draperies,
Bondissaient après lui, pareilles aux Furies,
La chevelure éparse et l'œil ensanglanté.

— D'où vient que la fureur en vos regards éclate,
O femmes? criait-il; pourquoi me suivre ainsi? —
Et de l'ongle et des dents toutes trois l'ont saisi:
L'une arrache du coup l'épaule et l'omoplate;

. . . .

Les Plaintes du Cyclope illustreert den zin van den Franschen dichter

1) Id. XXVI, 26.
2) 30.
3) 37.

voor het grootsche en geweldige. Maar grootsch en geweldig is Theocritus' Cycloop juist allerminst. Er ligt een groote gemeenzaamheid in de wijze waarop hij spreekt van *ὁ Κύκλωψ ὁ παρ' ἁμῖν, ὡρχαῖος Πολύφαμος*, zoodat men zelfs neiging heeft dit *ἀρχαῖος* een beetje te laten gelden in zijn beteekenis van goedig-onnoozel: die goeie ouwe Polyphemus. Maar hoe dit zij, hij is niet meer dan een verliefde boerenkinkel, wien alle homerische geweldigheid verre blijft, en het lied, dat hij zijn Galatea toezingt, is een bucolische serenade. Of eigenlijk de parodie daarvan. Want Theocritus' figuur is burlesk. Reeds de manier waarop hij, zijn eerste kennismaking met Galatea herdenkend, door de woorden *ἐγὼ δ' ὁδὸν ἁγεμόνευον* de statige en liefelijke gestalte van Athene voor ons oproept [1]), geeft een komisch effect. Zijn beschrijving van het eigen uiterlijk, het *μαννοφόρως* als toevoeging van *νεβρώς* in regel 41, zijn verzuchting dat zijn moeder hem niet met kieuwen heeft geschapen [2]), zijn botanische nauwkeurigheid in de schildering van zijn voorgenomen bloemenhulde [3]), dat alles versterkt dien indruk. En het toppunt is de dwaze bedreiging aan het slot, waarmee hij zich wil wreken over zijn moeders onverschilligheid:

> *φασῶ τὰν κεφαλὰν καὶ τὼς πόδας ἀμφοτέρως μευ*
> *σφύζειν, ὡς ἀνιαθῇ, ἐπεὶ κἠγὼν ἀνιῶμαι* [4]).

Van al deze trekken zoomin als van de eigenaardige herhalingen en parallelismen van het bucolische lied is bij Leconte de Lisle iets te vinden. Integendeel heeft hij getracht ook door Polyphemus' eigen woorden een indruk te geven van zijn reusachtigheid. *Je suis noir et velu comme un ours des forêts, Et plus haut que les pins*, zoo zegt hij, en terwijl Theocritus' *καιόμενος δ' ὑπὸ τεῦς καὶ τὰν ψυχὰν ἀνεχοίμαν καὶ τὸν ἕν' ὀφθαλμόν, τῶ μοὶ γλυκερώτερον οὐδέν* [5]) herinnert aan Polyphemus' smadelijke verblinding door Odysseus, denkt men bij de verzen *Eh bien! je plongerai tout mon corps dans la flamme, Je brûlerai mon œil qui m'est cher, et mon âme!* veeleer aan Heracles op den brandstapel. Maar toch heeft Leconte de Lisle zich niet geheel van het oorspronkelijk kunnen losmaken. Vandaar de indruk van tweeslachtigheid, die hier zijn verzen achterlaten. Kleintjes en gewoon lijkt wat de minnaar zingt, na deze visie van den bergreus:

> *Sans trêve ni repos, sur les algues des rives,*
> *Il consumait sa vie en des plaintes naïves,*
> *Interrogeait des flots les volutes d'azur,*
> *Et suppliait la Nymphe au cœur frivole et dur,*
> *Tandis que sur sa tête, à tout vent exposée,*
> *Le jour versait sa flamme et la nuit sa rosée,*
> *Et qu'énorme, couché sur un roc écarté*
> *Il disait de son mal la cuisante âcreté.*

Het lange gedicht van den *Slangenworgenden Heracles* liet aan Leconte de Lisle voor zijn navolging een veel grooter vrijheid van beweging. In

[1]) Vgl. *Odyss.* VII, 30.
[2]) Id. XI, 54.
[3]) 58.
[4]) 70.
[5]) 52.

zijn bewerking heeft hij ongehinderd de nachtelijke scène van overval en worsteling uit kunnen beelden zooals hij zelf die zag. Voor den dichter, die in zijn *Hèraklès solaire*[1]) den Held beschrijft als zonnegod, is ook het wiegekind hier een jonge god, zijn daad is de eerste afglans van zijn latere heerlijkheid. Maar Theocritus geeft, althans in het eerste deel van zijn idylle, bijna een huiselijk tafereel. De woorden waarmee Alcmene hare kinderen sust zijn roerend van warme moederlijkheid, maar zoo menschelijk, dat niets u doet vermoeden dat het Zeus' zoon is, dien zij wiegt, en al is wat zij op 't hooren van Iphicles' angstkreet tot Amphitryon spreekt, wel plechtiger van toon, het geheele verhaal behoudt dat zelfde familiare realisme, dat wij ook in den *Κύκλωψ* opmerkten en dat een kenmerk is van zijn geheele dichtkunst. Met dezelfde woorden nu, waarmee Theocritus in regel 11 en 12, naar epischen trant, den voortgang van het nachtelijk uur aangeeft, begint Leconte de Lisle zijne navolging, maar die kleine omzetting verandert tevens geheel hun karakter. De aanhef, met één vers vermeerderd, maakt hemel en aarde tot getuigen van de daad, die bij Theocritus zich afspeelt binnen de enge wanden van het huis:

Oriôn, tout couvert de la neige du pôle
Auprès du Chien sanglant montrait sa rude épaule;
L'ombre silencieuse au loin se déroulait.

Alcmene's wiegelied, *Que la Nuit bienveillante et les Heures divines Charment d'un rêve d'or vos âmes enfantines*, handhaaft dit plechtig karakter; *héroïque berceau, doigts divins, L'Enfant sacré, le doux Sommeil* (met een hoofdletter) zijn daarmee in overeenstemming; en het gedicht eindigt met, als adaptatie van Tiresias' voorspelling[2]), deze prachtige samenvatting van Heracles' vergoddelijking èn zijne werken:

Dors, Justicier futur, dompteur des anciens crimes,
Dans l'attente et l'orgueil de tes faits magnanimes;
Toi que les pins d'Oita verront, bûcher sacré,
La chair vive, et l'esprit par l'angoisse épuré,
Laisser, pour être un Dieu, sur la cime enflammée,
Ta cendre et ta massue et la peau de Némée!

Zonder twijfel heeft Leconte de Lisle nooit de bedoeling gehad in zijn bewerkingen naar het Grieksch geest en letter van het origineel zoo dicht mogelijk te benaderen. Zijn vertalingen waren letterlijk in veel sterker mate dan de kritiek van het meerendeel zijner tijdgenooten duldde[3]): zijne navolgingen echter zijn „inspiraties". Hij geeft daarin de beelden en gedachten, die de lezing van het oorspronkelijk gedicht bij hem opwekte, hij legt daar zijn eigen opvattingen over de Grieken in neer. Weliswaar zal dit minder sterk uitkomen, als het gedicht, dat hij navolgt, maar kort is, als de inhoud eenvoudig is of niet van den aard om vruchtbare associaties op te wekken, maar eenig verschil, we zagen het boven, treedt overal toch aan het licht. Is het ook de liefde tot de natuur, de zin voor de werkelijk-

1) *Poèmes Ant.*, p. 244.
2) Id. XXIV, 73 vg.
3) Vgl. Jean Dornis, *Essai sur Leconte de Lisle*, Paris, Ollendorff, 1909, p. 91 vg.

heid, de drang tot concentratie, die hem in Theocritus aantrekt, zijn natuurbeschrijving is veel meer zuiver-aesthetisch dan van den ouden Siciliaan, de samenvoeging van vele dingen binnen één kader gaat bij hem nooit zoover, dat ze de eenheid aantast, die immer zijn voornaamste zorg is, en zijn realisme bepaalt zich uitsluitend tot de dingen en hun uiterlijk. „Le premier soin de celui qui écrit en vers ou en prose doit être de mettre en relief le côté pittoresque des choses extérieures", heeft hij zelf gezegd. Hij gedraagt zich naar die uitspraak doordat hij nooit verzuimt bij de détails zijner beschrijving den indruk door een teekenend adjectivum te versterken; de achtergrond, het décor van zijne tafereelen genieten zijn bizondere zorg, meer dan men dat bij eenig antiek auteur, zelfs bij Theocritus, vindt. Maar zijn figuren, zijn menschelijke figuren, missen het innerlijk realisme, dat ons juist bij Theocritus treft. Ook voor hem ligt de eeuwige waarde der Grieksche kunst in haar idealisme. „Les figures idéales, typiques, que celui-ci a conçues ne seront jamais surpassées ni oubliées" schrijft hij in de voorrede tot zijn *Poèmes et Poésies*. Vandaar dan ook wel dat hij bij zijn navolgingen van Theocritus zich voornamelijk bepaald heeft tot de epische idyllen, en ook hier de kenmerken van het oorspronkelijk, de gemeenzame toon, de humor, de naïve charme, heeft vermeden, om daarvoor in de plaats te stellen de visie, die zijn eigen opvatting dier mythologische figuren hem voor oogen stelde: grootschheid van conceptie en een algemeene geldigheid, die tot symbolisme nadert of het verwezenlijkt.

Hilversum. W. E. J. KUIPER.

DE LAATSTE MEENINGEN OVER HET WALTHARIUSGEDICHT.

De heer Wilmotte van de Sorbonne zond mij kortgeleden, door vriendelijke bemiddeling van mijn collega, zijn landgenoot Gustave Cohen, een afdruk van zijn opstel in de *Revue historique* (Tome CXXVII, 1918), getiteld: *La patrie du Waltharius*. Hierover straks.

Het laatste en het beste, wat over dit gedicht was geschreven, dateerende van 1913 – en dat is hier belangrijk – is verschenen in de *Leuvensche bijdragen*, XI, p. 1 vv., van de hand van Dr. L. Simons, *Waltharius en de Walthersage* (Brussel). Hoofdstuk I bevat een keurige metrische vertaling met korte aanteekeningen, een zakelijke ontleding, de voornaamste lezingen en textverbeteringen. Hoofdstuk II & III, dat de Waltharius als kunstwerk, den dichter en de totstandkoming van W. behandelt, is een aesthetische en literair-historische commentaar (p. 149–246), die door zijn objectiviteit, zijn mooie compositie, zijn van goed oordeel en goeden smaak getuigende uiteenzetting, vooral ook door den humanen toon, over alle geleerde twisten heen, een aangenamen indruk maakt en prettig aandoet, omdat alles in 't Hollandsch, zonder hartstocht en nationale voorkeur, is geschreven, waardoor 't zich nog bijzonder aanbeveelt. Door het lezen van de opstellen van Simons is mijn verflauwde belangstelling in dit gedicht weer ontwaakt en heb ik het opnieuw leeren waardeeren.

Dr. Simons legt bij de behandeling der letterkundige verdiensten vooral den nadruk op „de afwisseling", „het te voorschijn roepen der belangstelling" en „de karakterteekening van de hoofdpersonen" Walther, Hagen, Gunther, Hildegonde. Hij zegt zijn meening over den proloog en diens maker, ook over die punten, waarover de classieke philologen nog wel 't een en ander wilden weten, als 't aandeel van Ekkehard IV, kenschetsing van Waltharius; eindelijk geeft hij iets voor Germanisten als 't oudduitsche voordicht? Ekkehards bron, versmelting van de Walthersage met de Wielandsage. Ik geloof dat wij thans met grootere gerustheid de interpretatie van den W. kunnen ondernemen. Met genoegen heb ik opgemerkt, dat Dr. Simons, dien ik niet de eer heb te kennen, op menige moeilijke plaats met mij instemt.

Van geheel anderen aard is het in 't begin van dit jaar verschenen opstel van Wilmotte bovengenoemd. Deze voortgaande op de reeds eerder door een paar van zijn landgenooten ingeslagen weg wil de Waltharius aan Frankrijk toewijzen. Hij tracht het bewijs te leveren langs historischen, minder langs philologischen weg. In normale tijden zou een poging tot vreedzame annexatie of desannexatie van het gedicht ook bij Nederlandsche geleerden zeker eenige bevreemding wekken, al gunnen deze gaarne ieder het zijne.

In een tijd als deze zulke vraagstukken aan de orde te stellen, mag voor sommigen aantrekkelijkheid bezitten (ik herinner aan *Le Rhin dans l'histoire* van Ern. Babelon), de heer Wilmotte houde mij ten goede, dat ik mij voorloopig bepaal tot de mededeeling, dat ik zijn stuk met belangstelling heb gelezen zonder nog den indruk te hebben gekregen, dat hij 't pleit wel moet winnen. Zeker, aan de eene zijde zijn fouten gemaakt en mogelijk is het dat het stuk van Wilmotte nieuwe gezichtspunten opent, maar ook aan de andere zijde kan men niet alles verantwoorden; er zijn echter andere tijden en omstandigheden noodig om rustig en onpartijdig deze zaak te kunnen beoordeelen. Het komt mij voor dat eerst nog eens een Romanist en historicus het woord moet hebben, een onpartijdig geleerde, die in staat is met eenige waardeering zich te plaatsen op het hoogtepunt der kwestie, zooals dat 't best is aangewezen in de geschriften van Simons. Maar men houde toch in het oog, dat in den W. ook algemeen-menschelijke elementen aanwezig zijn, dat de schrijver en zijn klooster den invloed ondergingen der menschelijke samenleving in een drukke verkeersstreek en dat bij de onzekerheid der overlevering wel lacunes in onze kennis moeten blijven, die men liever niet door beweringen, welke meer scherpzinnig dan waar (schijnlijk) zijn, moet trachten te overbruggen.

Op dit gebied, waar *verschillende* wegen elkaar kruisen, komt men tot geen goede resultaten, als ieder meent, dat *hij* 't alléén weet en dat de anderen dwalen. Viribus unitis, fortiter, humane vooral!

Amsterdam. J. W. BECK.

VARIUM.

EEN NIEUW VOORBEELD VAN BALTIESE *R*- UIT *WR*-.

Sedert het verschijnen van Lidén's boekje *Ein baltisch-slavisches Anlautgesetz* (Göteborgs högskolas årsskrift 1899, IV) twijfelt niemand er meer aan,

dat zowel in het Balties als in het Slavies de Indogermaanse *w* aan 't begin van een woord vóór *r* en *l* verdwenen is. Of deze klankwet op de periode der Baltoslaviese eenheid teruggaat, is niet met zekerheid uit te maken, te minder daar de wegval van „anlautende" *w* vóór *r* en *l* een zeer gewoon verschijnsel is, dat in allerlei talen onafhankelik van elkaar voorkomt.

Aan het tot nog toe bekende materiaal meen ik nog een voorbeeld met balt. *r-* uit *wr-* te kunnen toevoegen en wel het Oudpruisiese verbum *rānctwei* (*Enchiridion*), *rancktwey* (*Katech.* I), *ranktwey* (*Katech.* II) 'stelen'. Een etymologiese spelling zou *g* inplaats van *k, c, ck* vereisen, blijkens het partic. perf. act. *ranguns* 'gestolen hebbend'. De enige mij bekende etymologie is die van Bezzenberger, *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 1874, 1247, en ook Trautmann vermeldt in het glossarium van *Die altpreussischen Sprachdenkmäler* alleen deze éne hypothese. Bezzenberger combineert met *rānctwei* enz. oudnoors *rán* 'Raub, Beraubung', *rána* 'berauben, rauben', oudhoogduits *bi-rahanen* 'erbeuten'. Hij is door deze etymologie genoodzaakt, inplaats van *ranguns* **rankuns* te lezen; — dat maakt zijn verklaring weinig plausibel. De *n* van 't Pruisiese woord zou op zichzelf geen bezwaar opleveren: immers wortels met en zonder nasaal komen ook overigens wel naast elkaar voor. Dat neemt echter niet weg, dat een etymologie, die ook buiten het Balties woorden met een nasaal weet aan te wijzen, de voorkeur verdient, — altans wanneer ze semanties aannemelik is. En zulk een etymologie is wel degelik mogelik, en dat nog wel zonder dat we *ranguns* met Bezzenberger in **rankuns* corrigéren.

Ik leid *rānctwei, ranguns* af van de Indogermaanse wortel *wreŋg-*, *wroŋg-* 'draaien', die Lidén, t. a. p 13 v., behandelt. Van het daar meegedeelde materiaal vermeld ik enige vormen: lit. *rengti-s* 'sich schwerfällig bücken, biegen, krümmen'. *rangýti* 'steife Dinge krümmen, in Ringe legen', med. 'sich krümmen, sich winden, wie ein Wurm', ags. *wrencan* 'to twist, turn; play tricks', ohd. mhd. *renken* 'drehend hin- und herziehen'. De Litause woorden met *g* zouden eventueel ook idg. *gh* kunnen hebben en direkt met *wringen* (zie Franck-Van Wijk, s.v.) en eerst hogerop met ags. *wrencan* enz. (zie t. a. p., s. v. III *rank*) verwant zijn. Voor opr. *rānctwei*, *ranguns* kan hetzelfde gelden; de grondbetekenis van *wreŋgh-*, *wroŋgh-* was dezelfde als die van *wreŋg-*, *wroŋg-*.

Voor de betekenis-ontwikkeling van opr. *rānctwei* 'stelen' herinner ik aan fr. *détourner* en du. *entwenden*, verder aan lit. *vagiu*, *vogti* 'stelen', dat van een Indogermaanse basis *wag-* 'buigen' komt; zie o.a. Walde, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*[2], 803, s.v. *vagor.*

Leiden. N. VAN WIJK.

BOEKBESPREKING.

L. CLÉDAT, *Manuel de phonétique et de morphologie*, Paris, Hachette, 1917.

Ce manuel se distingue d'autres livres du même genre par le développement remarquable donné aux consonnes. En effet, sur 263 pages que compte le livre — sans les notes complémentaires et l'index — 107 sont

consacrées à cette seule partie de la phonétique, qui dans le manuel de Schwan-Behrens ne comprend même pas un quart de tout le livre.

On voit donc que M. Clédat a traité cette rubrique avec une préférence particulière; de petites notes, de courtes phrases intercalées, dans lesquelles l'auteur montre combien l'orthographe moderne est absurde, nous éclairent sur les préoccupations, légitimes d'ailleurs, du savant français, fervent partisan de l'orthographe simplifiée. Il est à souhaiter que les étudiants français lisent et méditent ces pages lumineuses: ils désapprendront cette superstition de la lettre moulée qui caractérise les Français, très conservateurs en cette matière.

Le malheur est que l'exposé des autres faits phonétiques et morphologiques en ait souffert un peu: M. Clédat déclare lui-même dans sa préface qu'il a réduit au minimum le nombre des exemples. Ce qui est plus grave c'est que d'autres éléments plus indispensables encore manquent également. En effet, ce qui importe aux étudiants, n'est pas en premier lieu d'apprendre les résultats de la philologie moderne, résultats souvent douteux d'ailleurs, c'est surtout la méthode à suivre pour arriver à ces resultats. Il ne suffit donc pas de dire que *ẽn* devient *ãn* dès la fin du XIe siècle (p. 97), il faut ajouter qu'on rencontre dans le *Roland* – qui, soit dit en passant, est du XIIe siècle – des laisses où *en* et *an* sont confondus.

La même critique s'adresse à nombre d'autres paragraphes; à chaque instant on se demande: Pourquoi? Comment? Quels sont vos arguments? On regrette aussi que l'auteur se soit abstenu presque systématiquement de citer des textes, fait qui rend plus abstraite encore l'étude de la phonétique et de la morphologie. Aussi est-on un peu étonné de voir cités à la page 234 quatre vers de Musset.

Nous voudrions ajouter à ces observations générales quelques remarques de détail pour prouver l'intérêt que nous avons pris à parcourir le livre: P. 1. Les études de M Hubert Pernot ont révélé le rôle de l'accent musical en grec moderne. — P. 5. *mandue*, l. **mandue*. — P. 13. L'astérisque devant *doloroso* est à biffer. — P. 14. La graphie *diew* ne rend pas bien la prononciation de *dieu*, dont le dernier élément était jadis une voyelle. — P. 17. Ce qui est dit du changement de *ū* latin en *ü* est tout à fait insuffisant. — P. 20. M. Clédat explique la disparition des formes féminines *las*, *mas* (qu'il faut marquer d'une artérisque) devant les formes masculines *les*, *mes* par l'analogie de *cez* 〉 *ces*. Mais cette dernière forme employée pour le féminin demande elle-même une explication. — P. 21. Des mots comme *ŏculum* 〉 *œil*, *vĕculum* (?) 〉 *vieil* se trouvent placés dans la même rubrique que *tĕpidum* 〉 *tiède*; la voyelle pénultième des premiers est pourtant tombée *après* la diphtongaison de *ĕ* et de *ŏ* libres accentués, tandis que cette chute est postérieure à la diphtongaison de *ĕ* dans *tepidum;* il faut donc chercher une autre explication pour la diphtongaison de *vieil* et de *œil* et la rapprocher de *sĕx* 〉 *sis* et *ŏcto* 〉 *huit*, §§ 30 et 33. — P. 30. Le passage de *oi* à *wę* n'est pas expliqué. — P. 31. Il est bien douteux que *wę* ait toujours précédé *ę* dans des mots comme *Français*, *était*, etc. — P. 33. L'étymologie de *avuec* n'est pas *apud hoc*, mais *ab hoc*, cf. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, *s.v.* — Ibidem. **volit*, l. **volet*. — P. 35. L'influence des palatales sur les voyelles libres me paraît mal expliquée; ainsi on ne saurait admettre

une étape ***cieire*, parce que les dialectes ne donnent ni ***ciere*** ni ***ceire***. — P. 27. M. Clédat suppose que le ***u*** de la diphongue ***uo*** dans ***cŏperit*** 〉 ***cuovre*** 〉 ***cuevre*** et ***cŏgitat*** 〉 ***cuoide*** 〉 ***cuide*** a été dégagé par la consonne palatale. Cette explication se heurte à des difficultés sérieuses; si on peut l'admettre pour les cas où la voyelle est précédée d'un *c*, qui est vélaire, le ***y*** dans ***jŭvenem*** 〉 ***juevne*** ne saurait pourtant pas dégager un ***u***, et comment *ŏvum* 〉 ***uef*** s'expliquerait-il? — P. 38. Dès la fin du XIe siècle, l. dès le début du XIIe siècle; de même p. 57. — P. 40. On ne voit pas bien comment ***ẹsme*** sous l'influence de ***isme*** peut donner ***iesme***. — P. 43 L'auteur ne fournit pas de preuve en faveur de son assertion que ***ui*** donne ***u*** devant une consonne; dans ***fui*** 〉 ***fus*** nous avons affaire à un cas d'analogie, comme il le dit lui-même. — L'hypothèse ****factiatis*** pour ***faciatis*** me semble inutile. — Il aurait mieux valu placer l'histoire de ***hermine*** dans une remarque. — P. 49, Rem. 2. ***Veracum*** 〉 ***verai;*** le changement de ***c*** en ***y*** s'explique par la nature de la voyelle finale. — P. 51. Le ***f*** final de ***Juif*** est dû à l'influence du féminin. — P. 54. ***oür***, l. ***aür***. — P. 61. ***Bŏna*** ne donne pas ***beune***. Pourquoi pas? — P. 64. ***l*** change en ***u***. Comment? — P. 77. Le ***c*** de ***cure*** n'a pas conservé sa valeur primitive. — P. 83. Latin ***unicorne***, l. ***unicornis***. — P. 91 „***v*** reste ***v***." Ici le phonéticien qu'est M. Clédat, s'est laissé tromper lui-même par la graphie. — P. 102. Le ***s*** tombe „dès avant la conquête de l'Angleterre par les Normands". C'est juste, mais comment le sait-on? — P. 116. ***z*** se réduit à ***s***. Quand? — P. 118. On peut admettre pour ***fait***, ***dit*** l'analogie de ***faire***, ***faites***; ***dire***, ***dites***; dans ces formes l'absence de ***s*** est régulière; la note de la page 119 n'est donc pas juste — P. 119. Pour expliquer la différence de traitement entre ***debita*** 〉 ***dette***, ***cubitum*** 〉 ***coude*** et ***subitanum*** 〉 ***soudain*** il faut de toute nécessité parler de la nature des voyelles atones. — P. 125. Les etymologies ****extranico***, ****linico***, ****lanico***, ****cerico*** me paraissent inutiles. — P. 129. La forme ***grande*** au lieu de ***grante*** s'explique plus simplement par une forme ****granda***. — P. 130. Pour ****cape***, l. ****capum***; cf. Bernitt, ***Lat. caput*** und ****capum***, p. 101. — P. 182. Les nominatifs ***huen*** et ***cuens*** ne sont pas mentionnés. — P. 183. La déclinaison hybride est traitée trop brièvement. — P. 193. L'***Appendix Probi***, nos. 220 et 221, prouve pourtant que ***nobis*** et ***vobis*** ont été remplacés de bonne heure par ***nos*** et ***vos***. — P. 194. Je ne comprends pas bien comment l'auteur voit l'évolution de ***tuum*** 〉 ***tuen;*** dans le texte il explique ***tuen*** par analogue avec ***mien***, dans une note comme dû à la diphtongaison du premier ***o*** de ***tuum*** 〉 ***tọọm***, qui se serait ouvert! — P. 200. Le plus-que-parfait du subjonctif ***cantassem*** a pris la fonction de l'imparfait ***cantarem*** longtemps avant qu'il ait été remplacé dans son sens primitif par la forme analytique ***habuissem cantatum*** 〉 ***j'eusse chanté***. — P. 216 et 234. Il nous semble quil ***c*** de ***prĕco*** et de ***nĕco*** donne régulièrement un ***y***, tout comme ***veracum*** 〉 ***verai***, ***Clippiacum*** 〉 ***Clichy***. — P. 241. Le maintien de la voyelle finale ne s'explique pas dans ***amaimus*** 〉 ***amames;*** l'explication la plus simple qu'on ait donnée jusqu'ci de ce phénomène est celle de Suchier, qui admet comme étymon la forme classique ***amávimus***, où la voyelle finale se maintient, parce que le mot est proparoxytonique; cf. Groeber, ***Grundriss der rom. Philologie***, I², p. 778. — P. 247. L'explication de ***mesis*** 〈 ***misisti*** par une double analogie est recherchée et

d'ailleurs complètement inutile; le *e* de la voyelle initiale est du à une dissimilation comme dans *vicinum* et *divinum* [1]).

Leiden. K. SNEYDERS DE VOGEL.

[1]) Pour d'autres détails nous renvoyons au compte-rendu de M. Salverda de Grave dans *Museum*, déc. 1917, col. 65 et 66.

INHOUD VAN TIJDSCHRIFTEN.

Museum, XXV, no. 10. o. a. F. Holthausen, Etymologisches Wörterbuch der englichen Sprache. – E. Falke, Die romantischen Elemente in Prosper Mérimées Roman und Novellen. – E. Heidreich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte.

Id., no. 11 en 12. o. a. W. P. Mustard, The eclogues of Faustus Andrelinus and Ioannes Arnolletus. — G. Weil, Grammatik der Osmanisch-türkischen Spr. – Van Dale's Handwoordenboek der Nederl. Taal. – J. Munk, Een Vlaamsche Leringe van Orinen. – J. M. Kuyer, Het vocalisme van Valdemar's *Sællandske Lov.* – G. Weigand, Uebungsbuch zur bulgarischen Schreibschrift. – W. Flemming, Die Begründung der modernen Aesthetik und Kunstwissenschaft durch Leon Batista Alberti.

Mod. Lang. Notes, XXXIII, no. 6. H. Collitz, Early Germanic vocalism. – W. P. Mustard, Notes on Lyly's *Euphues.* – W. J. Keller, Goethe's *Faust,* Part I, as a source of Part II. – G. G. King, Fiona Mac Leod. – Reviews [P. van Tieghem, *Ossian en France*; idem, *L'Année littéraire comme intermédiaire en France des litt. étrangères*; R. T. Holbrook, *Living French*; J. Scott Clark, A study of Engl. and Amer. writers, III.] – Correspondence [A. S. Cook, Misc. Notes; J. T. Hatfield, A Schiller-letter from Chicago]. – Brief Mention [A. Crapsey, A study in Engl. metrics; W. A. Nitze and E. H. Wilkins, A handbook of fr. phonetics].

Public. of the Mod. Lang. Assoc. of America, XXVIII, no. 2. Ch. d'Evelyn, The M.-E. metrical version of the *Revelations of Methodius.* – A. Carnoy, L'imagination flamande dans l'école symbolique fr. – E. C. Baldwin, Wordsworth and Hermes Trismegistus. – Dr. Klein, „According to the decorum of these daies." – J. N. Beam, Hermann Kirchner's *Coriolanus.* – J. L. Lowes, Chaucer and the *Ovide moralisé.*

Modern Philology, XV, 12 [Gen. Lect. III] J. L. Lowes, The *Franklin's Tale,* the *Teseide,* and the *Filocolo.* – A. C. Baugh, The Mak story. – Reviews and notices.

ERRATUM BIJ *NEOPHIL.*, III.

Men leze:

blz. 288,	r. 2 v. o.:	„blz.	289"	i. pl. v.:	„z. blz. 290".
„ 299,	r. 8 v. b.:	„	293"	„ :	„z. „ 293 en v."
„ 299,	r. 22 v. b.:	„	299"	„ :	„hierboven".
„ 300,	r. 15 v. o.:	„	293"	„ :	„293 en 294."

LES PREMIÈRES MANIFESTATIONS DE LA RENAISSANCE DANS LA POÉSIE LYRIQUE NÉERLANDAISE (1544–1555).

I.

Erasme et l'étude de la littérature ancienne. — La poésie néo-latine. — Le théâtre de la Renaissance. — Traductions. — Obstacles qui s'opposent à la popularisation de l'art classique.

Depuis que, au commencement du seizième siècle, le brillant génie d'Érasme s'était levé sur les Pays-Bas et avait répandu sa clarté sur toute l'Europe occidentale, la Renaissance faisait des progrès continuels. L'influence du grand humaniste, grâce à l'imprimerie nouvellement inventée, se répandait sans cesse, les éditions de ses œuvres se multipliaient, des milliers d'exemplaires de ses écrits se vendaient en France, en Flandre et en Hollande. L'université de Louvain lui doit la gloire d'être devenue, à cette époque, le centre des études classiques où hommes de lettres, médecins et avocats se faisaient initier à la sagesse des Anciens[1]). On s'adonnait avec passion à l'étude de la littérature gréco-latine; on lisait, commentait, publiait Virgile, Ovide, Horace, Cicéron; les *Épigrammes* de Martial, les *Satires* de Juvénal et de Perse, les tragédies de Sénèque devenaient la lecture favorite du public cultivé. On traduisait du grec en latin des fragments d'Hésiode, de Sophocle, d'Euripide, de Démosthène, de Plutarque. Les poètes imitent les modèles antiques, et la première moitié du siècle voit éclore toute une littérature néo-latine: Odes, Élégies, Satires, Épigrammes, Églogues, Épitaphes et Cantilènes pullulent, la plupart de peu de valeur artistique, dénuées de toute originalité, et dont l'idiome où elles sont écrites fait la seule marque de distinction[2]).

La Renaissance favorise encore la coutume, déjà existant au moyen âge, de faire représenter des pièces de théâtre par les écoliers. En effet, étudier et reproduire des pièces de Sénèque, de Plaute, de Térence, était un des meilleurs moyens de familiariser les élèves avec le latin. En 1508, les étudiants de Louvain jouent l'*Aululaire* de Plaute et son *Soldat fanfaron*; les écoliers de Harlem donnent l'*Hécube* d'Euripide, l'*Andrienne* de Térence; ceux de Deventer l'*Hercule furieux* de Sénèque. Pour édifier un auditoire éclairé, des

---

1) Cf. G. Kalff, *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, Groningen, Wolters, III (1907), pp. 5–7, 23; J. te Winkel, *De Ontwikkelingsgang der Nederlandsche Letterkunde*, Haarlem, Bohn, 1908, I, pp. 274–275. — Sur Érasme, voir Levesque de Burigny, *Histoire de la vie d'Érasme*, 1757, 2 vol.; R. Blackley Drummond, *Erasme, his life and character*, Londres, 1873; G. Feugère, *Érasme*, Paris, 1874; Egerton, *Erasmus*, New-York et Londres, 1909; enfin la bibliographie de la *Bibliotheca Belgica*. — Sur l'Université de Louvain cf. F. Nève, *Mémoire historique et littéraire sur le Collège des Trois Langues (Mémoires couronnés par l'Académie Royale de Belgique)* t. XXVIII.

2) Cf. Kalff, *op. cit.*, pp. 78 sqq., 81; Te Winkel, *op. cit.* pp. 275–276. — Il convient de faire une exception pour Jean Second. Sur ce poète, voir *Joannis Secundi Opera*, Parisiis, 1748 (éd. P. Scriverius, 1650), Janus Secundus, *Basia*, p.p. G. Ellinger (*Lateinische Litteraturdenkmäler des XV. und XVI. Jahrhunderts*), Berlin, 1899; G. Kalff, *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde in de XIVe eeuw*, Leiden, I, pp. 53 sqq.; J.-H. Scheltema, *Het Boek der Kusjes van Janus Secundus*, Leiden, 1902. Quant à l'influence de Jean Second sur les poètes de la Pléiade française, cf. H. Chamard, *Joachim du Bellay*, thèse de Lille, 1900, *passim*, et P. Laumonier, *Ronsard poète lyrique*, Paris, Hachette, 1909, *passim*.

humanistes comme Macropedius et Gnaphëus écrivent en latin des moralités et des mystères; pour l'amuser, on compose des farces dans la langue des savants[1]). D'autres pièces de théâtre, écrites en néerlandais, empruntent leur sujet aux anciens: la tendance morale, le souci d'interpréter les mythes du paganisme comme des symboles de la religion chrétienne, rappellent la poésie dramatique du moyen âge, mais les dieux de l'Olympe y conduisent l'action et président à la destinée des mortels que l'on voit figurer à côté d'eux[2]).

Une certaine union paraît donc s'établir graduellement entre le classicisme et l'esprit national, et c'est la traduction qui va diminuer davantage la distance qui les sépare. En 1541, le conseil municipal d'Anvers charge un auteur inconnu d'une version flamande de Tite-Live; le Rhétoriqueur anversois Corneille van Ghistele traduit successivement les *Héroïdes* d'Ovide (1553), l'*Énéide* de Virgile (1554–1556), les comédies de Térence (1555), l'*Art d'aimer* d'Ovide (avant 1570), le premier livre des *Satires* d'Horace (1569). Mais ces traducteurs, insuffisamment pénétrés de l'esprit de l'antiquité, assimilent trop leurs originaux au milieu où ils vivent; puis le besoin de moraliser continue de défigurer les ouvrages classiques[3]).

Et déjà une quarantaine d'années se sont écoulées avant que l'on songe à populariser ainsi la littérature ancienne, à faire participer les ignorants à la sagesse des Grecs et des Romains. La Renaissance, à ses débuts, eut un caractère essentiellement aristocratique qui s'opposait à cette tendance généreuse d'accorder au grand public les privilèges réservés aux seuls hommes de lettres. Cultivé aux Universités, aux cours des princes et dans les palais des riches négociants, cet art nouveau dédaignait de se servir de la langue du vulgaire, ses adeptes se détournaient orgueilleusement de la littérature du pays et, rivalisant avec leurs confrères de nationalités diverses, aspiraient à acquérir une réputation européenne en écrivant en grec ou en latin. Le vers d'Horace:

Odi profanum vulgus et arceo,

ils se le répétaient sur tous les tons et avec toutes les variantes possibles[4]). D'autre part, le clergé, imprégné de l'esprit monastique du moyen âge, les bons catholiques, qui avaient appris à fuir les tentations du monde, à mépriser les formes passagères de la vie terrestre, restaient d'abord inaccessibles à la beauté plastique, résistaient aux séductions de cet art païen et de cette science nouvelle[5]). Les Réformistes, tout en combattant cette conception comme les fils de la Renaissance, étaient trop occupés à construire leurs principes religieux sur une base solide pour songer à renouveler l'art national: les discussions sur la foi remplissent une bonne partie des productions littéraires de l'époque[6]). Et c'est ainsi que les divinités olympiennes,

---

1) Cf. Kalff, *Gesch. der Ned. Lett.*, III, pp. 94 sqq.; Gnaphëus, *Acolastus*, p.p. J. Bolte, Berlin, 1891; Macropedius, *Rebelles und Aluta*, p.p. Bolte, Berlin, 1897; J.-A. Worp, *Geschiedenis van het Drama en ket Tooneel*, pp. 193 sqq.

2) Cf. Kalff, *op. cit.*, pp. 99 sqq.

3) Cf. Kalff, *op. cit.*, pp. 87 sqq.; Id., *Gesch. der Ned. Lett. in de XVIe eeuw*, I, pp. 40 sqq.; II, pp. 179–185.

4) Te Winkel, *op. cit.*, pp. 270, 274, 279.

5) Cf. Anna Bijns, *Refereinen*, éd. Jonckbloet–Van Helten, Rotterdam, 1875, *passim*.

6) Cf. *Refereinen*, p.p. K. Ruelens, Antwerpen, 1879–1880, 3 vol.

descendant sur la terre pour y éblouir les yeux des vivants par l'éclat de leur beauté, virent leurs chemins barrés par des obstacles dont elles ne triomphèrent que peu à peu et qui, d'abord, les empêchèrent d'établir définitivement leur règne dans le domaine de la poésie nationale.

II.

La poésie amoureuse du XVIe siècle. – L'*Antwerpsch Liedeboek*. – Vénus, Cupidon, Fortune. – Allusions mythologiques.

Il y avait pourtant un terrain où, depuis longtemps, les dieux de l'Olympe exerçaient leur pouvoir, nous voulons parler de la poésie amoureuse telle qu'elle se transmit du moyen âge au seizième siècle. Là, Vénus, secondée par Cupidon et la déesse Fortune, s'était presque complètement assuré l'hégémonie aux dépens de Marie, protectrice des amants fidèles. L'*Antwerpsch Liedeboek*, imprimé à Anvers en 1544 et réédité en 1855 par les soins du poète allemand Hoffmann von Fallersleben, en porte le plus ample témoignage[1]). Les chansons que renferme ce recueil remontent en majeure partie à l'époque médiévale; quelques-unes des poésies nouvelles qu'on y trouve datent sans aucun doute du seizième siècle. Elles se distinguent des autres par leurs réminiscences classiques, leur structure savante, leurs rimes compliquées. La Chanson XLIX figure également, avec de très légères variantes, dans les *Diversche Liedekens* de Matthieu de Casteleyn, qui parurent de 1545 à 1550[2]).

Dans l'*Antwerpsch Liedeboek* donc, Vénus trône comme souveraine dans l'empire des amoureux. Le moyen âge l'avait d'abord représentée comme un esprit infernal qui entraîne les hommes à la damnation éternelle et leur ôte tout espoir du royaume céleste. Cette conception a inspiré l'auteur de la très vieille *Chanson du Seigneur Daniel*[3]). Messire Daniel, qui a passé sept ans dans le mont de Vénus la diablesse, se repent de s'être voué à son service et s'en va implorer le pardon du Saint-Père. Vénus cherche à le retenir, elle le regarde avec des yeux flamboyants d'une lueur sinistre, mais Daniel réussit à lui échapper, et, avec l'aide de la Vierge, il arrive chez le Pape. Celui-ci, au lieu de l'accueillir comme un fils prodigue, le maudit en le prévenant qu'il est perdu sans retour et que les feux de l'enfer sont prêts à le recevoir. Pour confirmer ses paroles, il plante dans le sol une branche desséchée: „Si ce rameau fleurit et porte des roses, dit-il, vos péchés vous seront remis". Daniel, la mort dans l'âme, revient au Venusberg, où trois enfants de sa sœur l'accompagnent. La déesse fait ce qu'elle peut pour le consoler de sa disgrâce, mais Messire Daniel reste insensible à ses charmes, et s'abîme dans un morne silence. En attendant le Pape, qui a vu la

1) *Antwerpener Liederbuch vom Jahre 1544. Nach dem einzigen noch vorhandenen Exemplare herausgegeben von Hoffmann von Fallersleben.* Hannover, Carl Rümpler, 1855 (*Horae Belgicae,* pars XI). En voici le titre original: *Een schoon liedekens. Boeck inden welcken ghij in vinden sult. Veelderhande liedekens. Oude ende nyeuwe. Om droefheyt ende melancolie te verdrijven. Item hier sijn noch toeghedaen Meer dan veerticherhande nyeuwe liedekens die in gheen ander liedekensboecken en staen. Hier achter aen vervolghende.* Gheprent Tantwerpen Bij mi Jan Roulans. Int jaer MCCCCC ende XLIIII.

2) Cf. Kalff, *Geschiedenis der Nederl. Letterk. in de XVIe eeuw,* I, p. 342.

3) *A. L.*, CLX.

branche flétrie porter des roses, envoie ses messagers au pécheur repentant pour lui annoncer son salut, trop tard, semble-t-il, pour lui rendre la paix en ce monde. — Les autres chansons du recueil attribuent à Vénus un rôle moins diabolique. Elle y règne sur les amants, ses serviteurs, ses enfants, ses disciples. Elle leur apprend son culte, car l'amour est une science à laquelle on doit consacrer sa vie tout entière. Les flèches de la déesse percent le cœur et font de cruelles blessures, ses feux allument les passions, elle prend les amoureux dans ses filets, elle les enferme dans sa prison. Elle fait naître l'amour chez ceux qu'elle atteint; elle donne la beauté aux femmes, à tel point que celles-ci la surpassent même aux yeux de l'amant. Voilà pourquoi les belles amoureuses sont glorifiées comme „Vrou Venus camenieren", „Venus dierkens", „Venus gracieuse". Celles qui aiment dorment volontiers dans ses bras, et son culte est une source de jouissances. Mais elle apprend aussi la vertu par l'amour, et qui la sert bien peut être sûr de sa protection. Aussi, c'est à elle que les amants adressent leurs prières, et confient leurs douleurs, leurs angoisses. Souvent encore les serviteurs de la déesse se plaignent de sa dureté, de son injustice, des déceptions qu'elle leur cause. C'est que l'amour est une source de joies, mais plus souvent de souffrances. Le chagrin ronge le corps de ceux qui aiment, et les fait mourir de tristesse. Quelquefois ils endurent des maux si terribles qu'ils se désespèrent en maudissant leur erreur et qu'ils avertissent les jeunes gens de fuir ses séductions [1]).

C'est ainsi qu'on en arrive à une conception tout à fait opposée à celle qu'expriment quelques-uns des passages cités. Car, si Vénus est la déesse de l'amour et de la beauté, elle l'est aussi de la passion déréglée qui engendre la corruption morale et physique. La Chanson CLXXI est une complainte de ces pauvres filles qui, jeunes et jolies, ont sacrifié à Vénus leur virginité et qui déplorent maintenant la perte de leur honneur et de leur beauté. Chassées honteusement de la maison paternelle, vieillies, enlaidies, atteintes de la vérole, délaissées de leurs amants, elles attendent dans la misère une fin lamentable. „Dat heeft ghedaen," s'écrient-elles,

Dat heeft ghedaen
Ons cussen ons lecken, ons boerden ons gecken
Ons drincken ons clincken, ons roepen ons winken
Het cost ons so menighen traen
Voor cort iolijt, een lanc verwijt
Ons vruecht die mach haest vergaen.

Cupidon tient dans l'*Antwerpsch Liedeboek* un rôle bien plus modeste. Il n'y figure que dans un passage que l'on retrouve dans plusieurs Chansons, avec les variantes exigées par la rime et la structure strophique. C'est celui

---

[1]) *A. L.*, II, XII, XVIII, XXVII, XXX, XXXII, XXXIII, XXXVI, XLI, XLIII, XLVIII, XLIX, LXIV, LXVI, XCII, XCIII, XCVI, XCVIII, CI, CV, CVIII, CXI, CXII, CXIV, CXVI, CXVII, CXVIII, CXX, CXXII, CXXXIV, CXXXV, CXLIII, CXLVI, CXLVII, CL, CLXV, CLXXII, CLXXXVII, CLXXXIX, CXCIX, CCI, CCXII.

où les amants en détresse implorent son secours comme ils l'ont fait à l'égard de Vénus sa mère:

O Cupido god van minnen
Laet ghi mi int verdriet
Ick duchte ick sal ontsinnen [1]).

Puis, quand les amoureux se plaignent de leurs revers, c'est Fortune qu'ils accusent, la déesse qui, les yeux bandés, s'avance sur une roue rapide dont les tours ébranlent le bonheur passager des hommes [2]); ou bien ils expriment l'espoir que ses changements feront revenir chez eux l'allégresse [3]).

Parfois aussi, on voit paraître d'autres divinités: telle la Chanson CX, où la dame est comparée à la fois à Junon, Vénus et Pallas, les trois déesses qui se disputent la pomme d'or dans le Jugement de Pâris. Ailleurs Junon remplace Vénus dans les prières du soupirant infortuné [4]). Les buveurs s'adressent à Bacchus:

Oorlof Bacchus prince ghepresen
Ic vaer te Platte Borsse na mijn hol
Oorlof lieve Prince te desen
Ic drinc so gheerne mijn buycxken vol [5]).

Pour le reste, les allusions mythologiques sont rares dans l'*Antwerpsch Liedeboek*. Les amants y placent leur tendresse au-dessus de la passion de Médée pour Jason, de Pâris pour Hélène [6]). Pâris eût jugé la bien-aimée supérieure à Vénus et lui eût décerné le prix de la beauté [7]). L'histoire de Pyrame et de Thisbé paraît avoir intéressé un autre chansonnier du recueil [8]). Et à côté de Virgile, le sorcier qui, suspendu dans un panier par une demoiselle peu complaisante, réussit à descendre et se venge de la jeune personne en usant des maléfices du démon, nous y rencontrons Virgile, auteur de l'*Énéide*, qui a chanté la belle Hélène. La Chanson XIV fait allusion au premier:

Waer mi Virgilius conste cont
Den lichten dach soude ic vertrecken,

s'écrie un amant que l'aube surprend dans les bras de sa maîtresse [9]). Il est vaguement question de l'autre dans la Chanson CXXXVII:

Ick weet hadde Virgilius u ghekent
Eer hi bedachte te scriven
Van die schoone Helena yent
Al ut der griecken lande
Ghi hebt die schoonheyt veel meer dan si
Haer schoonheyt toegemeten.

---

1) *A. L.*, XLVII, cf. CXVI, CXXXIV, CXXXV, CXXXIX, CLXXII.
2) *A. L.*, XLVII, CV, CXXIV, CXXV, CXXVI.
3) *A. L.*, XLVII, XCIII, CXXXIV (var. de la Chanson précédente), CI, CLIX.
4) *A. L.*, CXXXIX.
5) *A. L.*, CLXXIV. Le mot *Prince* dénote qu'il s'agit d'un festin donné par quelque chambre de Rhétorique.
6) *A. L.*, XXXIII. 7) *A. L.*, CXXXVII. 8) *A. L.*, CXVIII.
9) Sur le rôle de Virgile au moyen âge, cf. D. Comparetti, *Virgilio nel medio evo*, 1896; Schwieger, *Der Zauberer Virgil*, 1897.

En somme, le bagage classique de l'*Antwerpsch Liedeboek* est assez mince. Vénus y occupe la première place, encore son culte ne rappelle-t-il guère celui de la déesse romaine. Elle symbolise à la fois l'amour courtois et l'amour sensuel [1]), l'admiration respectueuse de la femme aimée qui inspire Pétrarque et qui d'Italie et de France passera en Flandre et en Hollande, mais aussi ce désir voluptueux dont les poètes italiens du seizième siècle vont charger leur Pétrarquisme et que Ronsard transportera dans la poésie lyrique de la Renaissance. Les croyances et les superstitions du moyen âge se mêlent dans le Recueil d'Anvers au culte de l'amour; enfin nous voyons s'y dérouler et s'y amplifier les descriptions de la nature et surtout celles de la beauté féminine. Quant au sentiment de la nature, déjà fortement développé au moyen âge [2]), nous ne voyons guère que la Renaissance, à ses débuts, y ait exercé une influence particulière. Il n'en est pas de même pour la description de la beauté de la femme qui, nous semble-t-il, s'enrichit considérablement dès la première moitié du seizième siècle, grâce surtout au succès que la peinture italienne eut alors dans les Pays-Bas.

III.

La peinture italienne et les peintres flamands. — Sentiment de la beauté féminine.

Malgré les nombreux rapports qui, au moyen âge, avaient existé entre l'Italie et les pays réunis sous le sceptre de la maison de Bourgogne [3]), l'influence de la peinture italienne sur celle de Flandre et de Hollande ne se fait réellement sentir qu'à partir du seizième siècle. L'imitation de l'art italien commence par les élèves de Quentin Metsys, qui s'inspire lui-même de Léonard de Vinci [4]). Son fils, Jean Metsys, qui visita l'Italie, probablement après 1544 lorsque, accusé d'hérésie, il fut banni d'Anvers pour revenir dans sa ville natale en 1558, s'engage déjà très loin dans la voie indiquée par le maître [5]). Josse van Cleef (mort en 1540), le grand portraitiste anversois que François Ier fit venir à Paris pour y peindre le roi et la reine, a dû y admirer les chefs-d'œuvre de Léonard de Vinci à qui il emprunte quelques motifs, tout en gardant, du reste, l'indépendance complète de sa personnalité [6]). Mais il convient de citer entre tous Jean Gossart, dit Jean de Maubeuge (mort en 1533), chez qui l'influence italienne domine absolument. Entré dans la con-

1) Cf. aussi *A. L.*, XLI, CCIX.

2) Cf. G. Kalff, *Het Lied in de Middeleeuwen*, Leiden, 1884, *passim*; A. Biese, *Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit*, Leipzig, 1888.

3) Cf. G.-I. Hoogewerff, *Nederlandsche Schilders in Italië in de XVIe eeuw*, Utrecht, 1912, pp. 18 sqq.; Franzini, *Roma antica e moderna*, Rome, 1653, p. 232.

4) Sur Quentin Metsys, voir W. Cohen, *Studien zu Quenten Metsijs*, Bonn, 1904; J. de Bosschere, *Quentin Metsys*, Bruxelles, 1908 (avec bibliographie); Max J. Friedländer, *Von Eyck bis Bruegel*, Berlin, 1916, pp. 89 sqq.

5) Cf. Hoogewerff, *op. cit.*, p. 20.

6) L. Guicciardini (*Descrittione di tuttti i Paesi Bassi*, Anversa, 1567) déclare: „Gios di Cleves cittadino d'Anversa rarissimo nel colorire, e tanto eccelente nel ritrarre dal naturale, che havendo il Re Francesco primo mandati qua huomini a posta, per condurre alle Corte qualche maestro egregio, costui fu l'eletto, e condotto in Francia ritrasse il Re, e la Regina, ed altri Principi con somma laude e premi grandissimi". — Cité par Friedländer, *op. cit*, p. 112.

frérie de Saint-Luc à Anvers en 1503, cet artiste fit en 1508 un voyage à Rome, à la suite de son protecteur Philippe de Bourgogne, que Marguerite d'Autriche avait chargé d'une ambassade auprès du pape Jules II. Il y passa six mois environ; la société quitta Malines de 26 octobre 1508, visita d'abord Vérone et Florence et repartit de Rome le 22 juin 1509 [1]). Jean de Maubeuge profita de ce court séjour pour étudier à fond les maîtres italiens et devint, par sa profonde intelligence de leurs procédés artistiques, le grand initiateur de l'art de la Renaissance en Flandre. Vasari (1530) nous affirme que „Giovanni da Mabuse fu quasi il primo che portasse d'Italia in Fiandra il vero modo di fare storie piene di figure ignude e di poesie" [2]). Chez Jean Gossart, l'art méridional développa donc surtout le côté réaliste de son talent: il aime à représenter des figures nues de grandeur naturelle et, parmi elles, les dieux antiques forment son thème de prédilection. On possède de lui plusieurs toiles d'*Adam et Ève au Paradis*, il fit la *Vénus* de la Pinacoteca de' Concordi de Rovigo, – la peinture intitulée *Vénus et l'Amour*, de la collection Schloss à Paris (1520), et dont la figure principale est imitée de Marc-Antonio, – enfin la *Danaé* du musée de Munich (1527). A l'année 1516 remonte l'œuvre *Neptune et Amphithrite*, dont les personnages ont été empruntés à l'Allemand Dürer et à l'Italien Jacopo di Barberi. Gossart avait fait la connaissance de ce dernier en 1509, alors que tous deux travaillaient au château de Zuytborch en Zélande, la propriété de Philippe de Bourgogne [3]).

La nouvelle manière de peindre, moitié antique, moitié italienne, eut un immense succès et devint très vite populaire. Il se forme une vraie industrie de tableaux et de gravures, tant pour la consommation intérieure que pour l'exportation en Espagne, en Allemagne, en Suède, en Danemark [4]). Anvers est le centre de ce trafic international. Vers le milieu du siècle Frans Floris, grand admirateur de l'art antique et des fresques de Michel-Ange, y travaille avec cent cinquante élèves afin de pourvoir à une demande toujours croissante de peintures modernes [5]).

C'est dans l'*Antwerpsch Liedeboek*, sorti de ce milieu-là, que nous découvrons les premières traces de l'influence de cet art sur la poésie lyrique de l'époque. Au moyen âge, les descriptions des grâces de la femme aimée sont naïves et fort incomplètes; elles semblent toutes s'appliquer à la même personne, qui réunit en elle un certain nombre de perfections. Elle a les cheveux blonds, les yeux bruns et vifs, la bouche vermeille, les joues blanches ou roses, de petites mains, les seins ronds et blancs comme la neige [6]).

La Chanson XXXVI renferme déjà des détails plus nombreux. Les charmes de la bien-aimée, „een Venus dierken", y surpassent ceux de toutes les

---

1) Cf. M. Gossart, *Jean Gossart de Maubeuge, sa vie et son œuvre*, Lille, 1903.

2) G. Vasari, *Le Vite de'più eccellenti Pittori, Scultori et Architetti*, éd. G. Milanesi, Firenze, 1878–1885, VI., p. 584.

3) Cf. Charlotte Aschenheim, *Der italienische Einfluss in der flämischen Malerei der Frührenaissance*, Strassburg, 1910, p. 24; Hoogewerff, *op. cit.*, pp. 40 sqq.; Friedländer, *op. cit.*, pp 123 sqq.

4) Cf. Friedländer, *op. cit.*, pp. 85–86.

5) Sur Frans Floris et son école, cf. Hoogewerff, *op. cit.*, pp. 104 sqq.

6) *A. L.*, VII, XXVII, LXXII, XCI, CXXX.

autres femmes: sa bouche souriante, sa gorge blanche, ses seins ronds et roses, ses cheveux d'or font la joie de l'amant. Elle est douce et aimable, mais aussi pleine de dignité; sa démarche est fière et majestueuse, et elle chante à ravir. Elle est belle comme une statue, c'est une vraie déesse aux yeux de celui qui la célèbre. Jamais il n'oubliera la grâce de son être, ni la fière beauté de sa figure.

Mais c'est surtout la Chanson CIV qui annonce de loin les peintures riches et voluptueuses des poètes de la Renaissance. La jeune femme que l'on y décrit a la bouche, les yeux, la gorge, les seins, la chevelure comme les autres dont on nous fait le portrait. Mais ses dents sont blanches comme de l'ivoire, ses lèvres sont de corail, son menton a des fossettes, elle a l'air d'une déesse, on dirait une statue d'albâtre. On admire sa démarche noble et fière, bien qu'elle se montre rarement aux yeux des passants. Elle chante bien, joue à merveille de la harpe et du luth, et parle admirablement:

Haer tonghe waer ic vruecht bi gewan
Spreect woorden van Retorijcke.

Il n'est donc pas surprenant qu'elle excite les désirs de celui qui l'aime et qu'il s'écrie:

Mocht mi ghebueren een cussen vrij
Van haer bloeyende wanghen
Waer ghi zijt lief peyst om mi
Als ic om dij
Daer na staet mijn verlanghen.

IV.

Matthieu de Casteleyn et les *Diversche Liedekens.* — Vénus, Cupidon, Fortune. — Beauté féminine. — Réminiscences classiques.

Les *Diversche Liedekens* de Matthieu de Casteleyn peuvent être considérés comme la continuation de l'*Antwerpsch Liedeboek.* L'auteur de ce petit recueil, le plus célèbre Rhétoriqueur de son temps, naquit en 1485 à Audenarde d'une famille bourgeoise, et c'est dans cette ville aussi qu'il fit ses études de théologie. Il y habitait encore en 1530 en qualité de notaire apostolique et diacre de la paroisse de Pamel. Il fut longtemps „facteur" de la chambre *„Pax Vobis"*, et mourut en 1550 „ten grooten leetwesene van allen beminders der edeler conste van rethorijcken", comme le disent les Comptes de sa ville natale [1]).

Il nous reste de lui un recueil de ballades, *Balladen van Doornijcke,* une pièce de théâtre, *Pyramus en Thisbe,* tous deux sans aucune valeur littéraire, — un Art de Rhétorique, *Const van Rethoriken,* achevé en 1548 et publié un an après sa mort, enfin une trentaine de Chansons assez mélodieuses, assez bien écrites, et qui ne sont pas la moindre partie de son œuvre telle que nous la connaissons [2]).

1) Cf. Kalff, *Geschiedenis der Nederl. Letterk.*, III, p. 125; *Belg. Museum*, VII, 49; J. van Leeuwen, *Matthijs de Castelein*, thèse d'Utrecht, 1894.

2) *Diversche Liedekens Ghecomponeert bij wijlent Heer Matthijs de Casteleyn Priester ende excellent Poët.* Tot Rotterdam, Bij Jan van Waesberghe, de Jonghe. Anno 1616. Sur la date de leur composition, voir ci-dessus, p. 99.

Dans ces *Liedekens*, Vénus joue un rôle analogue à celui qu'elle remplit dans l'*Antwerpsch Liedeboek*. Les amants se complaisent à ses jeux, elle allume dans les cœurs un feu ardent, l'amour est sa force et sa vertu. Les belles femmes sont ses nièces, la bien-aimée s'appelle „de schoonst' uut vrau Venus berch", la plus jolie de ses „Kamerieren", „'t hooft van Venus throone", elle égale la déesse en beauté; Vénus lui a donné la noblesse qui la distingue et la rigueur dont elle fait souffrir l'amant. Les amoureux sont les serviteurs de Vénus, qui les a percés de sa flèche. Le poète lui rend grâces d'avoir favorisé son amour, ou se plaint des douleurs qu'elle lui fait éprouver, des larmes que lui coûtent les feux de la blonde déesse [1]). Le culte qu'il lui voue n'a d'ailleurs rien de platonique [2]); quelquefois il manque décidément de respect envers elle; et il gourmande comme elle son fils Cupidon et Fortune [3]). Ou bien, avec moins de colère, mais avec plus de mélancolie, il soupire:

Wy drincken vreucht en droefheyt groot
Bee uut Fortunen schale;
Deur tswaer ghepeys van dit exploot
Thert sterft al waert van stale [4]).

Le portrait de la femme aimée n'a guère subi de modifications chez de Casteleyn, si l'on compare ses Chansons avec celles de l'*Antwerpsch Liedeboek*. Elle y est toujours la plus belle de toutes, et elle a toutes les vertus. Le poète chante ses yeux bruns qui luisent comme des pierres précieuses, et après ses lèvres vermeilles, ses joues roses, ses seins ronds, il s'extasie sur la blondeur de ses cheveux et la blancheur de son corps. La vue de la bien-aimée l'éblouit au point que sa langue refuse d'exprimer sa tendresse. Il vante son honnêteté et sa douceur, il l'aborde avec infiniment de respect, sans que la froideur de la dame puisse ébranler la fidélité de l'amant [5]).

En revanche, le nombre des réminiscences classiques s'est accru sensiblement dans les *Liedekens* de De Casteleyn. Le poète y dit l'amour de Jupiter pour Danaé, de Troïlus pour Briséïs; il compare son bonheur à celui de Jason et de Pâris; il fait allusion à l'histoire d'Euryalus caché dans un coffre; Alexandre est pour lui l'homme de génie par excellence; les bains de Néron, les trésors de Crésus représentent les richesses da la terre [6]); et quand, à la fin de son recueil de Chansons amoureuses, le poète se met à chanter la paix rendue à la Flandre, il constate que

Janus den Tempel is ghesloten
Dien Tullus voortijds heeft ontdaen [7]).

---

1) *Ch.* II, III, IV, V, VIII, X, XI, XII, XX, XXIII, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX.
2) *Ch.* XI. — 3) *Ch.* IV, VIII, XI, XIII, XXI, XXVI. — 4) *Ch.* XXII.
5) *Ch.* II, IV, V, VIII, X, XI, XII, XIV, XVII, XX, XXI, XXIII, XXIV, XXVII.
6) *Ch.* III, X, XII, XX. — Troïlus, fils de Priam et d'Hécabé, tué par Achille, *Iliade, Ω*, 257, Virgile, *Enéide*, I, 474. — Briséis, jeune prêtresse de Lernesse, échue en partage à Achille; elle lui fut disputée par Agamemnon, *Iliade, A*, 184 sqq. Au moyen âge, Briséïs, aimée de Troïlus, agrée les hommages de Diomède, après la mort de son premier amant. Cf. Anna Bijns, *Nieuwe Refereinen*, p.p. Jonckbloet-Van Helten, Gent, 1816, XXXVIII, LXVII, LXXIV, LXXXVIII. — Le nom d'Euryalus se rencontre chez Virgile, *Énéide*, IX, 176 sqq. Au moyen âge il est devenu l'amant de Lucrèce. Cf. *Æneas Sylvius Eurialus und Lucrezia übersetzt von Octavien de Saint-Gelais*, hrsgeg. v. Elisa Richter, Halle a.S., 1914.
7) *Ch.* XXX.

L'influence de l'humanisme, ici encore, se confond avec la tradition du moyen âge. Toute une légende médiévale se rattache parfois à tel nom classique qui passe inaperçu dans l'œuvre d'un Homère ou d'un Virgile. Les nouvelles formes poétiques ne se dégagent que peu à peu des anciennes, et dans les Pays-Bas aucune révolution littéraire n'accélère le procès. A ce procès, Matthieu de Casteleyn a eu sa bonne part en composant ses Chansons, mais surtout en rédigeant le *Const van Rethoriken* qui va nous occuper prochainement.

(*à suivre*).

Rotterdam. S. ERINGA.

ELIE LUZAC.

II.

Un mémoire que vingt et un ans après, en 1770, l'avocat Elie Luzac a rédigé pour les libraires de Leyde, respire le même esprit libéral et indépendant que l'*Essai* dont nous venons de parler. La Cour de Hollande méditait alors un attentat à la liberté de la presse; elle voulait que les Etats de Hollande eussent le droit de défendre „l'impression et la publication de tous les livres qui s'attaqueraient aux fondements de la religion chrétienne, ou traiteraient avec dérision la Sainte Ecriture, ainsi que la véritable religion réformée." On comprend ce que le projet signifiait: Tout manuscrit devrait être soumis à des censeurs, „censores librorum". La liberté de la presse deviendrait nulle. Inquiets, en même temps qu'indignés, quelques libraires importants de Leyde s'adressèrent alors aux Magistrats de leur ville, les priant de vouloir empêcher cette infraction aux droits des citoyens. Leur éloquente Requête avait été rédigée par Elie Luzac, „avocat", et Isaac Elias Luzac [1]), „procureur".

La *Bibliothèque impartiale* de 1755, renferme un long résumé du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, de Jean Jacques Rousseau, et dans la même revue de l'année suivante Luzac publie une critique violente de cet ouvrage.

Les causes de l'inégalité parmi les hommes, Rousseau les trouve dans la formation de la société, produit du développement intellectuel de l'homme. L'homme primitif, „l'homme de nature", était libre et heureux; l'inégalité a augmenté à cause du développement de nos facultés et du progrès de l'esprit humain, et cette inégalité a été fixée et légalisée par l'établissement de la propriété et des lois. Rousseau ne saurait approuver une inégalité qui n'est pas en rapport avec l'inégalité physique: un enfant ne doit pas commander à un vieillard, ni un imbécile gouverner un homme sage. Une poignée d'hommes n'a pas le droit de nager dans l'abondance, tandis qu'une foule affamée manque du nécessaire.

De pareilles idées n'étaient pas faites pour plaire à Luzac. Dans l'introduction de sa critique il rend hommage au style de Rousseau. „Tout

---

1) Voir Bodel Nijenhuis, *De Wetgeving op drukpers en boekhandel in de Nederlanden.*

ce qu'une imagination vive et féconde, un style noble et orné, un tour d'expression délicat et harmonieux, en un mot toutes les richesses de l'art jointes aux talents, peuvent donner de grâce au Discours, y est mis en œuvre avec une adresse qu'on ne peut qu'admirer". Même si ce style était moins parfait, Luzac ne penserait pas à le critiquer. „Il conviendrait fort peu à un petit rejeton de Français, transplanté dans les marais bataves, de lui donner les leçons sur cet article". Mais . . . . ce style admirable cache „un tissu de frivoles hypothèses, de faux raisonnements, de contradictions palpables, d'assertions hasardées, injurieuses à l'humanité, dangereuses dans leurs conséquences. Ce philosophe, ennemi déclaré de tout ce qui s'appelle culture de l'esprit, n'a cultivé si heureusement le sien, n'en déploie toute la sagacité que pour persuader à ses semblables d'éteindre, s'il était possible, ce divin flambeau et pour les soulever contre le bienfaiteur suprême de qui ils l'ont reçu. „Il veut nous faire croire que l'homme, s'il était demeuré dans l'état des brutes, serait plus heureux qu'il ne l'est depuis qu'il vit en société avec ses semblables." Et Luzac se moque de l'auteur „qui semble avoir pour texte:

Paissez, moutons, sans règle et sans science:
Malgré la trompeuse apparence,
Vous êtes plus heureux et plus sages que nous."

Cet „état de nature" a-t-il jamais existé? Il semble que Rousseau lui-même soit embarrassé de répondre à cette question. Il dit que l'Ecriture sainte nous apprend que le premier homme a reçu immédiatement de Dieu des lumières et des préceptes, et n'a donc pas été dans „l'état de nature", et que même avant le déluge les hommes n'ont pas connu cet état, s'il faut en croire les écrits de Moïse. Mais Rousseau ne veut pas tenir compte de ces faits et d'autres pareils. Selon lui la religion nous ordonne de croire que, Dieu lui-même ayant tiré, dès la création, les hommes de l'état de nature, ceux-ci sont inégaux, parce que Lui l'a voulu; mais la religion ne nous défend pas de former des conjectures tirées de la seule nature de l'homme et des êtres qui l'entourent, des suppositions sur ce que l'homme aurait pu devenir s'il était resté abandonné à lui-même.

Luzac appelle tout ce que Rousseau dit à propos du prétendu „état de nature": „un roman enfanté dans un des réduits les plus ténébreux de son cerveau misanthrope", et le passage concernant les conjectures que l'auteur du *Discours* croit permis de tirer de la nature de l'homme sur ce qu'aurait pu devenir le genre humain, s'il était resté abandonné à lui-même, Luzac le réfute ainsi: „La religion, pour peu qu'on la respecte, défend de pousser la hardiesse de ses conjectures au point où le fait Mr. Rousseau, qui en soumet les décisions à ses spéculations creuses, et en détruit sans aucun ménagement les principes les plus sacrés et les plus universellement reçus."

Si Rousseau s'efforce à rabaisser la valeur de l'intelligence humaine, Luzac, au contraire, ne cesse de glorifier la faculté qui élève l'homme au-dessus de la bête. Selon Rousseau, les hommes se sont pervertis et sont devenus malheureux à mesure que leur raison s'est développée et qu'ils ont étendu la sphère de leurs connaissances. „Il serait triste pour nous d'être forcés de

convenir que cette faculté distinctive et presque illimitée (c.-à.-d. la perfectibilité) est la source de tous les malheurs de l'homme; que c'est elle qui, à force de temps, le tire de cette condition originaire dans laquelle il coulerait des jours tranquilles et innocents, que c'est elle, qui faisant éclore avec les siècles, ses lumières et ses erreurs, ses vices et ses vertus, le rend à la longue le tyran de lui-même et de la nature". Non, dit Luzac, l'homme ne serait pas plus heureux s'il était privé de ces facultés, ou si elles fussent demeurées chez lui sans culture. „Il serait, à la vérité, exempt des maux que leur abus entraîne, mais n'ayant aucune perception, aucune conscience de son état, du rang qu'il tient parmi les êtres créés, de la gloire de son origine et de sa destination, on ne saurait qu'il est heureux."

Rousseau attribue aux sauvages des qualités qu'ils ne peuvent pas avoir. „On peut dire que les sauvages ne sont pas méchants, précisément perce qu'ils ne savent pas ce que c'est qu'être bons; car ce n'est ni le développement des lumières, ni le frein de la loi, mais le calme des passions et l'ignorance du vice qui les empêche de mal faire". Luzac répond: „Cela est joliment dit. Mais, demanderais-je à Mr. Rousseau, où sont ces sauvages à passions calmes et chez qui le vice est ignoré? Les voyageurs ne les montrent pas." Rousseau fait l'éloge des Caraïbes: „De tous les peuples existants, les Caraïbes sont ceux qui se sont le moins écartés de l'état de nature". Et Luzac: „Quel état, bon Dieu, que l'état de nature, s'il est vrai que les Caraïbes en approchent le plus. Mr. Rousseau trahit par ce seul trait de plume toute l'horreur du système en faveur duquel il épuise son éloquence. Les aimables gens en effet que ces Caraïbes ou cannibales qui adorent les démons, épousent plusieurs femmes sans aucun égard aux degrés de consanguinité, s'entr'égorgent et se mangent".

Luzac n'a pas compris que l'„homme de nature" créé par Rousseau est un produit naturel de son aversion de la société dépravée et hyperintellectualiste du dix-huitième siècle, comme tant d'idées chez lui trouvent leur explication dans un idéalisme qui réagissait contre la perversion et la servitude régnant autour de lui.

Cette attaque de Luzac ne devait pas être la dernière. Lorsqu'eut paru le fameux *Contrat social*, Luzac publia en 1766 une *Lettre d'un anonyme à Monsieur J. J. Rousseau* [1]), où il accuse l'auteur de prêter à tort à Grotius des sentiments qu'il n'eut jamais.

Rousseau a dit: „Grotius nie que tout pouvoir humain soit établi en faveur de ceux qui sont gouvernés: il cite l'esclavage en exemple. Sa plus constante manière de raisonner est d'établir toujours le droit par le fait. On pourrait employer une méthode plus conséquente, mais non pas plus favorable aux tyrans". Et il ajoute: „Il est donc douteux, selon Grotius, si le genre humain appartient à une centaine d'hommes, ou si cette centaine d'hommes appartient au genre humain, et il paraît dans tout son livre pencher pour le premier avis: c'est aussi le sentiment de Hobbes. Ainsi voilà l'espèce humaine divisée en troupeaux de bétail, dont chacun a son chef, qui le garde pour le dévorer".

1) *Lettre d'un anonime à Monsieur J. J. Rousseau.* A Paris, chez Desain et Saillant, 1766.

Luzac cite longuement Grotius pour prouver que Rousseau reproduit mal les pensées du célèbre auteur du *Droit de la guerre et de la paix*, et de ces citations il appert que Grotius distingue deux cas: 1⁰ il y a des pouvoirs qui, par eux-mêmes, sont établis en faveur de celui qui gouverne, comme le pouvoir d'un maître sur son esclave; 2⁰. il y a d'autres pouvoirs qui tendent à l'utilité mutuelle de celui qui commande et de celui qui obéit, comme l'autorité d'un mari sur sa femme. Ainsi rien *n'empêche qu'il n'y ait des gouvernements civils qui soient établis pour l'avantage du souverain, comme les royaumes qu'un prince acquiert par droit de conquête; sans que pour cela on puisse traiter ces gouvernements de tyranniques.* Je souligne les dernières phrases, qui sont caractéristiques de la façon peu démocratique dont Grotius considère le pouvoir. Car, remarquons le bien, il ne distingue pas un troisième cas. On chercherait vainement chez lui un 3⁰: Il y a des pouvoirs qui sont établis uniquement en faveur de ceux qui sont gouvernés.

„Les Rois ont été établis pour rendre justice à chacun." „Mais", ajoute Grotius, „il ne s'ensuit point de là, comme on le veut, que les peuples soient au-dessus du roi, car les tuteurs ont été sans doute établis pour le bien des pupilles, et cependant la tutelle donne au tuteur un pouvoir sur son pupille". Un tuteur, qui administre mal les affaires de sa tutelle, peut en être dépouillé, mais Grotius ne veut pas que l'on conclue de là que le peuple a le même droit par rapport au prince. *Car* — et je souligne de nouveau — *un tuteur a un supérieur de qui il dépend: au lieu que le prince n'en a point.* Il ne reconnaît d'autre juge que Dieu.

Quant à l'esclavage, Grotius ne le condamme pas. Il dit seulement que le pouvoir d'un maître sur ses esclaves est limité par les devoirs naturels, et il cite, pour le prouver, plusieurs auteurs de l'antiquité.

On voit que la pensée de Grotius n'est pas tellement éloignée de celle que Rousseau lui attribue. Ce qu'on pourrait lui reprocher c'est qu'il reproduit cette pensée en l'aiguisant, en lui donnant des couleurs trop fortes.

Dans une des premières pages de sa *Lettre*, Luzac dit que „son esprit est d'une certaine trempe qu'uniquement flatté par la justesse des pensées, il lui est impossible d'être satisfait du plus bel arrangement de mots où cette justesse ne se trouve pas".

Ainsi, il reproche à Rousseau d'avoir critiqué le mot *aliéner* dans un passage de Grotius là où il ne se trouve pas, et d'avoir, du reste, mal interprété ce mot.

Il est amusant de constater à quelles extravagances peut entraîner un esprit la recherche de la fameuse „justesse des pensées."

L'homme est né libre et partout il est dans les fers. Luzac prétend ne pas comprendre la célèbre phrase initiale du *Contrat.* „Qu'entendez-vous, monsieur, par *l'homme est né libre?* Entendez-vous par là que l'homme, en naissant, possède la faculté de faire tout ce qu'il veut? Si cela est, non seulement vous ne prouverez jamais *que l'homme est né libre;* mais l'expérience vous prouvera que l'homme naît dans une extrême dépendance.... Si par *l'homme est né libre,* vous voulez signifier que la naissance lui donne le droit d'avoir à bien des égards la faculté de faire ce qu'il veut, votre proposition serait vraie; mais alors la suivante ne le sera pas; savoir que *partout il est dans*

les fers: car *être dans les fers* dénote l'absence entière de la liberté: or, dans les pays les plus despotiques, la liberté n'est pas ôtée à l'homme jusques au point qu'il ne puisse faire, du moins à quelques égards, ce qu'il veut." .... J'abrège la citation, qui est loin d'être finie, mais n'est-elle pas caractéristique de la façon grotesque à force d'être méticuleuse dont Luzac juge la pensée du grand Rousseau? L'homme est né libre et partout il est dans les fers! Luzac n'a pas subi le prestige enivrant qui, pour des milliers de ses contemporains, émanait de l'entraînante rhétorique de Rousseau. La première phrase du *Contrat* frappa l'esprit, et surtout l'âme, à cause du contraste saisissant entre les deux parties de la phrase: *né libre .... dans les fers.* Ce fut une parole révélatrice, et libératrice en même temps, pour tous ceux que brûlait la soif ardente de la liberté.

La critique de l'*Emile* que Luzac publia l'année suivante sous la forme d'une *Seconde lettre d'un anonyme*[1]), n'est pas moins violente que celle du *Contrat social.* Luzac veut démontrer 1⁰. que le système d'éducation de Rousseau jusqu'à l'âge de douze ans se réduit uniquement à négliger l'éducation morale des enfants; 2⁰. que ce système est dangereux et 3⁰. qu'en voulant l'établir, Rousseau tombe dans des contradictions manifestes[2]).

On comprend qu'un intellectualiste comme Luzac, qui attache tant de valeur à l'intelligence, à la Raison, désapprouve un système qui veut se passer du raisonnement, et en appelle uniquement à l'expérience des sens. Luzac au contraire veut cultiver aussi tôt que possible „l'entendement" de l'enfant, car „le défaut de jugement est la source de nos malheurs, de nos chagrins, de nos peines, de nos désagréments".

Naturellement Luzac parvient facilement à montrer le côté faible du système de Rousseau, c.-à.-d. ce que ce système a de voulu et d'inconséquent.

Il ne faut pas raisonner avec l'enfant, l'expérience seule doit l'instruire. Presque toutes les leçons de morale peuvent se reduire à celle-ci:

Le maître.
Il ne faut pas faire cela.
L'enfant.
Et pourquoi ne faut-il pas faire cela?
Le maître.
Parce que c'est mal fait.
L'enfant.
Mal fait! Qu'est-ce qui est mal fait?
Le maître.
Ce qu'on vous défend.
L'enfant.
Quel mal y a-t-il à faire ce qu'on me défend?
Le maître.
On vous punit pour avoir désobéi.

---

1) *Seconde Lettre d'un anonyme à Monsieur J. J. Rousseau contenant un examen suivi du plan d'éducation, que cet auteur a proposé dans son ouvrage intitulé Emile ou de l'Education,* Paris chez Desain et Saillant, libraires, 1767.

2) Voir page 156 de la *Seconde Lettre.*

Le maître et l'enfant, qui tournent dans un cercle vicieux, finissent par revenir au point de départ: „Pourquoi ne faut-il pas mentir? Parce que c'est mal fait."

Luzac a raison de dire qu'un pareil entretien peut être tout autre, et il propose une autre leçon de morale qui ne dépasse aucunement la compréhension d'un enfant:

Le maître.
Il ne faut pas faire cela.
L'enfant.
Et pourquoi ne faut-il pas faire cela?
Le maître.
Parce que c'est mal fait.
L'enfant.
Mal fait, qu'est-ce qui est mal fait?
Le maître.
Ce qui peut vous nuire.
L'enfant.
Qu'est-ce que nuire?
Le maître.

Ce qui peut vous rendre malade, vous donner mal à la tête, vous empêcher de dormir; ce qui peut faire que d'autres vous haïssent, et vous ôtent ce que vous aimez, au lieu de vous faire plaisir.

C'est avec volupté que Luzac signale les contradictions dans l'*Emile*. Dans la dernière partie de l'ouvrage, *la Profession de foi du vicaire savoyard*, Rousseau oppose le sentiment à la raison: „Je sais seulement que la vérité est dans les choses, et non pas dans mon esprit qui les juge, et que moins je mets du mien dans les jugements que j'en porte, plus je suis sûr d'approcher de la vérité: ainsi ma règle de me livrer au sentiment plus qu'à la raison est confirmée par la raison même". Pour Luzac le sentiment qu'on oppose à la raison, est „une sensation qui naît de l'action des objets sensibles sur nos sens, ou bien de la représentation d'un objet, soit présent, soit idéal, sans avoir égard à la cause qui la produit, ni au bien ou au mal qui peut résulter de ce sentiment"; de sorte que *se livrer au sentiment* est pour lui „s'abandonner au torrent de ces impressions, qui rendent l'homme irraisonnable et déraisonnable". Par raison on entend, selon Luzac, „cette faculté de l'homme qui le porte à distinguer le bien et le mal, à démêler le vrai ou le faux d'un sentiment".

Cette raison, que Rousseau subordonne au sentiment, et qu'il aime parfois à traiter avec mépris, il s'en sert ailleurs pour combattre la foi dogmatique. Qu'on se rappelle le dialogue entre „L'inspiré" et „Le raisonneur", et qui débute ainsi:

„L'inspiré": La raison vous apprend que le tout est plus grand que sa partie; mais moi je vous apprends, de la part de Dieu, que c'est la partie qui est plus grande que le tout.

„Le raisonneur": Et qui êtes-vous pour m'oser dire que Dieu se contredit? et à qui croirai-je par préférence, de lui qui m'apprend par la raison les vérités éternelles, ou de vous qui m'annoncez de sa part une absurdité?

On s'explique facilement que Luzac ne partage pas l'admiration de Rousseau pour „la conscience", que celui-ci appelle „la voix de l'âme": „Trop souvent la raison nous trompe, nous n'avons que trop acquis le droit de la récuser; mais la conscience ne trompe jamais, elle est le vrai guide de l'homme; elle est à l'âme ce que l'instinct est au corps".

Luzac voudrait savoir ce que signifie ce mot *conscience* dont tout le monde se sert. Selon Rousseau toute la moralité de nos actions est dans le jugement que nous en portons nous-mêmes. „De sorte que, dit Luzac, si un fils empoisonne son père après en avoir été élevé de la manière la plus tendre, cette action sera dans le fond très indifférente, et ne sera un crime que lorsque le fils en portera ce jugement". Il reproche à Rousseau de ramener la conscience, après en avoir dit de si belles choses, à un sentiment confus, à des notions vagues, qui ne peuvent que faire flotter notre jugement sur une mer d'incertitudes.

On le voit: les deux choses qui ont fait le prodigieux succès de l'*Emile* et de la *Profession de foi*, ces deux choses, Luzac ne trouve pas de termes assez sévères pour les condamner. Il n'approuve ni la part énorme que Rousseau voudrait donner dans l'éducation à l'expérience physique, ni une religion basée sur la conscience personnelle, une religion „naturelle", sans dogmes ni miracles.

Ce n'était pas la première fois que Luzac parlait ainsi de Rousseau. Dans le *Nederlandsche Lettercourant* (Journal littéraire néerlandais) nous trouvons déjà une critique de la *Nouvelle Héloïse*[1]) et du *Contrat social*[2]), et une note malveillante sur la condamnation de l'*Emile* par les Etats de Hollande[3]). Mais ces critiques sont moins étendues que celles, écrites en français, dont nous venons de parler.

Aux yeux de Luzac Rousseau était un autodidacte présomptueux qui, avec le peu de connaissance qu'il possédait, croyait pouvoir en remontrer aux vrais savants.

„On remarque généralement que ceux qui ont du génie et des talents, qui cependant ont négligé les études élémentaires, qui ont passé leur jeunesse dans la dissipation, ou qui n'ont pas eu l'occasion de cultiver leur esprit, on remarque, dis-je, généralement que ces beaux esprits, ces heureux génies, ces gens à talents, lorsqu'ils commencent à acquérir quelques connaissances, se croient au-dessus de ce que la République des lettres a de plus distingué et de plus brillant".

Ces gens-là, ajoute Luzac, regardent comme vaines et illusoires toutes les idées qui ne s'accordent pas avec leurs opinions. „Ils les déclarent erronées, les proscrivent comme telles, et prononcent avec une hardiesse qui en impose au vulgaire".

Luzac se refusait à comprendre que le cerveau d'un homme non „savant", puisse contenir des idées grandes et nouvelles de nature, pourvu

---

1) Tome V, 1761.
2) Tome VIII, 1762.
3) Tome VIII, 1762.

qu'elles soient exprimées avec éloquence, à révolutionner la société.

Et n'est-il pas intéressant de constater que la lutte livrée par Luzac au nom de la „raison" contre la glorification de la „conscience" et du „sentiment" n'est pas éteinte de nos jours? C'est au nom de la raison que Désiré Nisard a combattu les poètes romantiques contemporains, et M. Charles Maurras et M. Pierre Lasserre ne semblent que répéter les arguments de Nisard. Ce que M. Maurras reproche aux „Amants de Venise" et à certaines poétesses modernes, c'est qu'ils sont les esclaves frémissants de la passion et de la sensation, c'est que chez eux le sentiment subjugue et torture la raison. Ce qui a fait écrire à M. Lasserre son réquisitoire contre Rousseau et le romantisme, c'est qu'il condamne „une pensée gouvernée par la sensibilité", „l'usurpation par la sensibilité et l'imagination de l'hégémonie de l'intelligence et de la raison".

Il est évident que l'auteur des deux *Lettres d'un anonyme à Monsieur J. J. Rousseau* frémirait d'aise, si, ressuscité, il pouvait lire l'*Avenir de l'Intelligence* ou *Le Romantisme français*, lui qui a écrit que „se livrer au sentiment", c'est „s'abandonner au torrent de ces impressions qui rendent l'homme irraisonnable ou déraisonnable".

Hilversum. P. VALKHOFF.

NHD. *KRAWALL.*

Nach dem *Deutschen Wörterbuch*, Bd. V, 2125/6 ist das Wort *Krawall* „Straßentumult" um 1830 zuerst belegt. Es soll zuerst gebraucht sein für die Aufstände, die in jenem Jahre vorkamen; nach Kluge, *Etym. Wb.*[8], weisen die ersten Zeugnisse nach Mitteldeutschland, vielleicht nach Hanau. Das Wort ist jetzt allgemein bekannt; es kommen (nach *D. Wb.*, a.a. O.) mehrere Zusammensetzungen vor, wie Straßenkrawall, Arbeiterkrawall, Brotkrawall und Schneiderkrawall; auch wird es in abgeschwächter Bedeutung gebraucht: Die Kinder, die Schüler machen Krawall (= Lärm). Endlich bestehen *krawallen* „Krawall machen" und *Krawaller* „Krawallmacher".

Rudolf Hildebrandt, der Bearbeiter von Bd. V des *D. Wb.*, nennt Krawall „ein merkwürdiges, zugleich ziemlich neues und doch altes Wort": er faßt es nämlich auf als Fortsetzung von lat. *charivarium*, das im Französischen des 14. und 15. Jh. u. a. als *charivalli* vorkommt. Aus ostfranzösischen Mundarten soll dieses ins Deutsche übergegangen sein und sich da in der Form Krawall festgesetzt haben.

Zwei Schwierigkeiten bleiben bei dieser Etymologie ungeölst. Erstens heißt *charivarium*, frz. *charivari*, *charivalli* nicht ganz allgemein „Straßentumult", sondern bezeichnet es ein Volksgericht in Ehesachen, ähnlich wie das bayrische Haberfeldtreiben. Du Cange gibt als Definition: charivarium: ludus turpis tinnitibus et clamoribus variis quibus illudunt iis, qui ad secundas convolant nuptias. Von dieser Bedeutung findet sich bei Krawall keine Spur. Weiter bleibt unerklärt, daß Krawall erst bei den Aufständen von 1830 auftaucht.

Kluge gibt Hildebrandts Etymologie denn auch nicht im *Etym. Wb.* und

nennt nur einen Erklärungsversuch von Vilmar, der in seinem *Hessischen Idioticon*, S. 224, Krawall als mundartliche Aussprache von bayrisch *grebell* „Lärm (zu *rebellen* „Lärm machen") auffaßt.

Auch Vilmars Erklärung scheint mir wenig wahrscheinlich; die ersten Zeugnisse weisen nicht nach Bayern und es ist nicht recht einzusehen, wie der Zusammenhang mit dem Stammwort Rebell verloren gehen konnte.

Ich möchte einen anderen Weg einschlagen und das Wort aus dem Slavischen herleiten. Russisch *kramóla* bedeutet „Straßentumult", Aufruhr": also = Krawall; čechisch *kramol*, *kramola* heißt ebenso „Zwist, Aufruhr". Nach einer freundlichen Mitteilung von Prof. van Wijk (Leiden) ist das Wort allgemein-slavisch und kommt es schon im Altbulgarischen seit ± 1000 vor; es wird abgeleitet von mlat. *carmula* „Aufruhr".

In der Bedeutung stimmen Krawall und kramól(a) völlig überein; die lautlichen Unterschiede bilden m. E. kein Hindernis gegen die Entlehnung. Das a in der betonten zweiten Silbe des deutschen Wortes wäre als Lautsubstitution zu fassen; ähnlich erklärt Suolahti, *Vogelnamen* S. 263 nhd. *Trappe*, ndl. *trapgans* aus gleichbedeutendem poln. *drop;* so erscheint russ. *sóbolĭ*, das als *Zobel(pelz)* ins Deutsche übergegangen ist, im Ndl. als *sabel-(bont)*; so wird weiter auch *Halunke* aus böhm. *holy* „nackt" erklärt. Auch der Übergang m > w unter dem Einfluß benachbarter Liquiden oder Nasale ist eine Erscheinung, wofür sich Analogien finden: Behaghel, *Geschichte der deutschen Sprache*[4] S. 213–5 verzeichnet aus deutschen Dialekten *anewurt* „irgendwo" im Odenwald aus *anemurt* „an einem Ort"; elsässisch *Warmel* aus *Marmel* „Marmelstein"; Handschuhheim *wanichmaal* aus *manigmal*; im Alem. der mhd. Zeit erscheint vielfach *wan* für das Pronomen *man*. Lautlich ist dieser Übergang von m zu (ursprünglich sicher bilabialem) w als Dissimilationserscheinung sehr begreiflich; eine ähnliche Erscheinung ist der Übergang von w > m., z. B. *mir* aus *wir* und der von b > m, der sowohl in vortoniger Silbe vorkommt: *Besan* aus *mesana*, wie unter dem Einfluß eines benachbarten r : ndl. dial. *karmenade* aus *carbonnade*.

Wenn eine slavische Form kramóla zu Grunde gelegen hat, wäre weiter noch das auslautende a abgefallen; aber vielleicht ist die Grundform kramol: ich wage es nicht, den slavischen Dialekt, aus dem das Wort übernommen wäre, genau zu bestimmen. Ebenso wie neben Krawall auch *krawallen*, *Krawaller* vorkommen, kennt das Russische neben kramóla auch *kramólitĭ* „sich empören"; *kramólĭnik* „Empörer".

Es ist anzunehmen, daß die Verbreitung von Krawall im Deutschen dadurch begünstigt ist, daß das Wort als onomatopoetisch gefühlt wurde durch seinen Anklang an Krakeel, Krach u. a.

Die Anzahl der slawischen Wörter, die ins Deutsche übergegangen sind, ist zwar nicht groß, aber doch nicht ganz unbedeutend; die bekanntesten sind: *Dolch*, *Droschke*, *Grenze*, *Knute*, *Peitsche*, *Petschaft*, *Plötze*, *Prahm*, *Schöps*, *Zille*, *Zobel;* in den Dialekten und der Umgangssprache u. a. noch *dowre* (gut), *pomadig* (gleichgültig). Ich hoffe, daß durch obige Auseinandersetzung auch die Übernahme von Krawall wahrscheinlich geworden ist.

Rotterdam. H. W. J. KROES.

DIE KÜNSTLERISCHE FORM DER DEUTSCHEN ROMANTIK[1]).

I.

Als ich vor genau zehn Jahren meine knappe Darstellung der deutschen Romantik abfaßte, lag mir alles daran, die gedanklichen Zusammenhänge herauszuarbeiten und den Ideenhintergrund zu beleuchten. Es geschah im bewußten Widerspruch gegen die Betrachtungsweise, die damals herrschte. Man hatte sich gewöhnt, fast nur noch den einzelnen Dichter und die Geschichte seines Lebens und seiner Werke zu berücksichtigen. Innerhalb solcher Darstellung standen die dichterischen Schöpfungen abermals für sich da. Ganz wie es einer impressionistischen Zeit entsprach, sollte nur der Eigengeruch der einzelnen Leistung erfaßt werden. Die Eindrücke, die eine Dichtung weckt, wurden tatsächlich zuweilen mit ungemeiner Kunst in Worte umgesetzt. Mein Lehrer Erich Schmidt verstand es meisterlich, eine dichterische Persönlichkeit und deren Werke mit einer Sprache zu charakterisieren, die das Persönlichste nachfühlbar machte. Doch indem er seine Eindrücke zu Worten werden ließ, verschmähte er die Mittel, durch die der Eindruck in Begriffe umgesetzt wird. Die Merkmale, die er nachwies, gestatteten kaum, ein Kunstwerk als Ganzes neben ein anderes Kunstwerk zu stellen. Tiefe und grundsätzliche Abneigung gegen eine Aesthetik, die, statt die Möglichkeiten künstlerischen Gestaltens auszuschöpfen, sich einseitig mit der Frage der Bewertung beschäftigte, lag den Absichten Erich Schmidts wie der gesamten impressionistischen Kritik zugrunde. Zugleich verzichtete der Impressionismus auf Ordnungsbegriffe, die den Vergleich des Verwandten wie des Gegensätzlichen ermöglichen. Solche Ordnungsbegriffe waren einst von der Aesthetik erbracht worden. Sie schienen einem Zeitalter, das mit Willen die Reinheit des Eindrucks durch Denkvorgänge nicht beeinträchtigen wollte, unnötig oder gar gefährlich.

Es war schon Abkehr von der herrschenden Strömung, wenn das Gedankliche der dichterischen Leistung wieder in den Vordergrund trat. Noch weiter ging diese Abkehr, sobald das Gedankliche benutzt wurde, die künstlerische Erscheinung aus ihrer Vereinzelung zu erlösen. Ausdrücklich verfocht ich gegen die bestehende analytische Betrachtungsweise eine synthetische Forschung. Ich konnte mich auf bewährte Vorgänger berufen. Seitdem ich auf dem Grazer Philologentage von 1909 das Schlagwort synthetischer Literaturforschung ausgegeben hatte, tönte es mir oft wieder entgegen. Ja, ich darf behaupten, daß sich inzwischen synthetische Betrachtung von Erscheinungen der Dichtkunst kraftvoll durchgesetzt hat. Zu danken ist das vor allen dem Berliner Philosophen Wilhelm Dilthey und denen, die ihm folgten.

---

[1]) Gern komme ich der Aufforderung Kollege Scholtes nach, den Inhalt des Vortrags, den ich am 14. März 1918 in Amsterdam hielt, niederzuschreiben und die Arbeit dem *Neophilologus* zur Verfügung zu stellen. Es ist ein Versuch, meine jüngsten Forschungen auf dem Gebiet dichterischer Form anzuwenden an die deutsche Romantik. Die vierte Auflage meiner kleinen *Deutschen Romantik*, die inzwischen von Teubner ausgegeben wurde, deutet manches, was ich jetzt sage, schon an. Allein als die Druckvorlage vor Jahresfrist fertiggestellt wurde, sah ich die Dinge noch nicht so klar vor mir. Diese Arbeit darf mithin als wichtige Ergänzung auch der neuesten Bearbeitung meiner *Deutschen Romantik* gelten.

Arbeiten an sich grundverschiedener Art wie Rudolf Ungers Werk über Hamann oder Friedrich Gundolfs *Goethe* suchten eine große Synthese zu erbringen. Georg Simmel förderte vollends eine Forschungsweise, die auf dem Gedanklichen aufbaut und vom Einzelnen zu einem Gesamtbilde vorschreitet, wo immer er an künstlerische Leistung herantrat. Sicher und zielgewiß geht die Forschung heute auf diesem Wege vorwärts [1]).

Der einseitige Impressionismus der Kritik mußte jedoch noch in einem andern Sinn überwunden werden. Dank dem Gegensatz zu älterer Aesthetik hatte ja der Impressionismus vieles aufgegeben, das die Möglichkeiten künstlerischen Gestaltens begrifflich erfaßbar machte. War es notwendig, dem Gedanklichen des Kunstwerks wieder gerechter zu werden, so war es noch viel notwendiger, die Grundbegriffe künstlerischer Form wiederzugewinnen. Die Forschungsweise, die um der Analyse willen auf Synthese verzichtete, erwies sich bei näherer Betrachtung als wenig gerüstet, das eigentlich Künstlerische einer Dichtung zu analysieren.

Mir selbst war inzwischen mehrfach vorgeworfen worden, daß ich nur auf Gedankengeschichte und nicht auf Ergründung der künstlerischen Gestalt ausginge. Ich darf mich auf Arbeiten meines Berner Seminars berufen, die ausdrücklich dichterische Technik erläutern wollen, vor allem auf Käte Friedemanns recht beachtete Untersuchung über den Blickpunkt des Erzählers [2]). Diese Arbeiten konnten längst bezeugen, wieviel mir an der Erfassung künstlerischen Gestaltens liegt. Allerdings machte ich nur in jüngster Zeit, besonders in den Jahren des Weltkriegs, die künstlerische Form des Dichtwerks zum Hauptgegenstand meiner Forschung. Rasch erkannte ich, daß hier viel mehr noch zu leisten ist als auf dem Felde der gedanklichen Voraussetzungen der Dichtung. Denn es war ja nur nötig, auf alte Gewinne zurückzugreifen, wenn der Gedankenhintergrund zu erhellen war. Für die Ergründung der dichterischen Gestaltungsmöglichkeiten war seit Jahrtausenden gewiß auch viel geschehen; allein die eigentliche Arbeit ist da beinah noch ungetan.

Der lebensgeschichtlichen Darstellungsweise jüngster Vergangenheit (zum Teil auch noch der Gegenwart) fehlten die Mittel fast völlig, der künstlerischen Form gerecht zu werden. Weit mehr als um die Züge des abgeschlossenen Kunstwerks kümmerte man sich um dessen Entstehung. Die Vorstufen einer Dichtung durften auf mehr Anteil rechnen als das fertige Werk. *Urfaust* und Faustparalipomena waren manchem Forscher geläufiger als *Faust* selbst. Noch wichtiger aber erschien damals vielen der Zusammenhang zwischen einer Dichtung und den äußern Erlebnissen, aus denen sie erwachsen war. Psychologisch glaubte man das Dichtwerk zu ergründen, wenn dieser Zusammenhang erforscht wurde.

Solchen Wünschen entsprach es durchaus, ein lyrisches Gedicht Goethes wie das Lied *Auf dem See* nur noch als lebensgeschichtliches Zeugnis hinzunehmen. Wohl durfte sich auf Goethe selbst berufen, wer aus dem Liede nur das Bekenntnis heraushörte, wie sehr Goethe in der Schweiz sich noch

---

[1]) Ueber *Analytische und synthetische Literaturforschung* berichtete ich in der *Germanisch-Romanischen Monatsschrift*, 1910, 2, 257ff. 321ff.

[2]) Käte Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, Neue Folge Heft 7), Leipzig 1910.

in Lilis Banden fühlte. Goethe hatte ja einer Welt, die längst gewohnt war, seine Jugenddichtungen als Kunstwerke zu genießen, den engen Zusammenhang seines Lebens und seines Schaffens dargetan. Von Goethes Lebensluft umwittert, gewannen Schöpfungen wie das Lied *Auf dem See* einen neuen starken Reiz. Nur gab, wer diesen Reiz überstark empfand, einerseits die allgemeinmenschliche Bedeutung des Lieds auf und wurde anderseits abgelenkt von der Betrachtung der reinkünstlerischen Werte des Gedichts. Das Lied kann jedem, den im frischen Genusse seiner Umwelt die Erinnerung an einstiges Glück überfällt. zur Selbstbefreiung und Selbstüberwindung verhelfen. Ja, es legt das Gewicht auf die Vertiefung, die dem Genuß der Umwelt durch den Sieg über lockende Erinnerung ersteht. Es will durchaus nicht bloß das Unüberwindliche schöner Erinnerungen verklären. Dann aber bewährt sich Goethes Kunst in der Verwertung von Wort und Rhythmus, die dem Wechsel der Gefühle und Stimmungen zum Ausdruck verhelfen. All das geht verloren, wenn das Lied ausschließlich als lebensgeschichtliches Zeugnis gefaßt wird.

Völlig ungreifbar aber müßten die vielen Dichtungen anderer bleiben, über deren lebensgeschichtliche Voraussetzungen wir nichts wissen. Sie verlocken vielleicht sogar zu dem durchaus unkünstlerischen Brauch, aus Dichtwerken, die um ihrer selbst willen erfaßt und nachempfunden werden wollen, äußerliche Erlebnisse des Dichters mühsam und vor allem unbescheiden und aufdringlich herauszuklauben. Hat Lessing, als er Horaz rettete, diesen Mißbrauch nicht hinreichend gegeißelt?

Ich führe ein sehr einleuchtendes Beispiel an. Ueber Tiecks Leben wissen wir zu wenig, als daß die erlebten Voraussetzungen aller lyrischen Gedichte seiner Jugendzeit uns bekannt wären. Soll wirklich auf künftige Enthüllungen gewartet werden, ehe die Forschung sich etwa an die Lieder von Tiecks *Magelone* herangetraut? Daß diesen Liedern künstlerischer Wert innewohnt, mag auch dem Zweifler ihre Vertonung durch Johannes Brahms bezeugen. Eines dieser Lieder erscheine hier im vollen Umfang. Es ist, wie sich bald herausstellen soll, zugleich ein ungemein bezeichnendes Beispiel für romantische Formung. Vorläufig diene es nur als Beleg für die Unfähigkeit lebensgeschichtlicher Deutung, solchen Kunstschöpfungen ihr Wesen abzufragen.

Die *Wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence (1797)* bringt im sechsten Abschnitt das Lied:

Wie soll ich die Freude,
Die Wonne denn tragen?
Daß unter dem Schlagen
Des Herzens die Seele nicht scheide?

Und wenn nun die Stunden
Der Liebe verschwunden?
Wozu das Gelüste
In trauriger Wüste
Noch weiter ein lustleeres Leben zu ziehn,
Wenn nirgends am Ufer noch Blumen mehr blühn?

Wie geht mit Blei behangnen Füßen
Die Zeit bedächtig Schritt vor Schritt!
Und wenn ich werde scheiden müssen,
Wie federleicht fliegt dann ihr Tritt!

Schlage, sehnsücht'ge Gewalt
In tiefer treuer Brust,
Wie Leierton vorüberhallt,
Entflieht des Lebens schönste Lust:
Ach wie bald
Bin ich der Wonne mich kaum noch bewußt.

Rausche, rausche weiter fort,
Tiefer Strom der Zeit,
Wandelst bald aus morgen heut',
Gehst von Ort zu Ort.
Hast du mich bis hierher getragen,
Lustig bald, dann still,
Will es nun auch weiter wagen,
Wie es werden will.

Darf mich doch nicht elend achten,
Da die einz'ge winkt,
Liebe läßt mich nicht verschmachten,
Bis dies Leben sinkt.
Nein, der Strom wird immer breiter,
Himmel bleibt mir immer heiter,
Fröhlichen Ruderschlags fahr' ich hinab,
Bring' Liebe und Leben zugleich an das Grab.

Das Lied ist als Gesang Peters gedacht. Dennoch sei nicht bestritten, daß es durchaus persönliche Züge Tiecks an sich trägt. Tiecks innerem Erleben ist der dauernde Wechsel von Gefühlen zuzutrauen, der sich kundgibt. Lebensgeschichtliche Deutung darf mit Fug und Recht das Auf und Ab der Stimmungen mit Tiecks leichter Beweglichkeit in Zusammenhang bringen, mit dem Schwebenden und Gleitenden seiner Seelenzustände. Der Wechsel des Rhythmus schmiegt sich dem Wechsel der Stimmungen an. Deutlich ist bei dem Einsatz „Rausche, rausche, weiter fort . . . ." eine Umkehr zu beobachten. Da geht das Lied fühlbar über in die Rhythmen von Goethes Sang *An den Mond.* Bis dahin steigt der metrische Gang fast durchaus, von da ab fällt er. Ein deutlicher metrischer Einschnitt macht sich überdies zu Beginn des dritten Absatzes kenntlich. Vorher bedingen zweisilbige Senkungen einen beschwingteren Schritt. Was zunächst folgt, gibt die zweisilbige Senkung auf und gewinnt dadurch eine schwerere Gangart. Innerhalb dieser drei Gruppen, die sich nach ihrem Rhythmus scheiden lassen, wechselt ständig die Zahl der Hebungen, die einem einzelnen Verse zugeteilt sind.

All das kann schlech als Beweis für persönliche Liebhabereien Tiecks

hingenommen werden, als Anzeichen einer ungebändigten romantischen Willkür, eines unbegrenzt freien Schweifens und Irrens.

Das eigentliche Wesen des lyrischen Kunstwerks ist damit noch lange nicht erfaßt. Ueberhaupt vergesse man nicht, wie wenig erreicht ist, wenn das Metrum eines Dichtwerks bestimmt wird. Wer von Jamben und Trochäen, von Anapästen und Daktylen redet, wer ein- oder zweisilbige Senkungen aufzeigt, bleibt bei der Elementarmathematik der Dichtkunst stehen. Auch umfangreichere metrische Gebilde, wie Distichon oder Terzine oder Sonett, verraten von dem Formwillen einer Dichtung noch herzlich wenig. Gewiß deutet ein Sonett auf einen Formwillen, der ganz anders geartet ist als der Formwille, aus dem das Gedicht der *Magelone* erwuchs. Allein die Form des Sonetts können immer noch sehr verschieden gemeinte Dichtungen annehmen. Und in Lehrbüchern der Metrik findet sich überdies recht wenig über die Ausdrucksabsichten, auf denen metrische Gestaltungen von der eigenwilligen Art des Sonetts beruhen. Es bedarf höherer Mathematik der Formbestimmung, um den letzten Fragen gerecht zu werden, die sich da stellen.

Höherer Mathematik der Formbestimmung nach zu kommen, bediente die Kritik um 1900 sich gern des Gegensatzes apollinischer und dionysischer Kunst. Nietzsche hatte das Begriffspaar im bewußten Widerstand gegen das Apollinische geschaffen. Es half ihm das Romantische fester anpacken, das in griechischer Kunst neben dem Klassischen bestand; es konnte immer wieder angewendet werden, wenn der Gegensatz einer klaren und durchsichtigen Form von strenger Führung der Linien und einer leidenschaftlich hingewühlten Formung voll dumpfen Dranges zu bezeichnen war. So könnte auch Tiecks Magelonenlied als dionysisch neben die apollinische Abklärung eines Sonetts von Petrarka treten. Allein wenn diese Gegenüberstellung wirklich zutrifft, so läßt sie vieles noch unbestimmt, verkennt vielleicht sogar das Entscheidende an Tiecks Gedicht.

Ueberdies wurde in jüngster Zeit auf dem Gebiet der Formbestimmung bildender Kunst ganz Außerordentliches geleistet, Gegensätze festzulegen, die gleich dem Begriffspaar apollinisch und dionysisch immerwiederkehrende Unterschiede des Eindrucks ins Begriffliche umsetzen. Riegl, Schmarsow, Wölfflin und andere gingen führend voran. Sie boten ihrer Wissenschaft, was der Impressionismus nicht zu bieten hatte. Er war bei den Eindrücken stehen geblieben und hatte sie, ohne an die Welt der Logik heranzugehen, in Worte umgesetzt. Jetzt erstanden wieder Ordnungsbegriffe, die innerhalb der unübersehbaren Fülle verschiedener Eindrücke wesentliche Richtlinien bezeichneten. Wissenschaft aber will ja Ordnung und Uebersicht schaffen. Sie will ins Begriffliche umsetzen, was als bloßes Erlebnis sich gegen begriffliche Erfassung wehrt.

Es ist, als lernte man sehen, als lernte man das Entscheidende rasch und sicher herausfinden, wenn man, geschult von den Meistern, die ich nannte, an Schöpfungen der bildenden Kunst herantritt. Mit Neid erkennt der Vertreter wissenschaftlicher Betrachtung von Dichtungen, wieviel ihm selbst noch fehlt, um auf seinem Gebiete gleich sicher und gleich vielseitig das Wesentliche der künstlerischen Gestaltung zu bezeichnen. Er darf mit Fug und Recht von jenen Meistern sehen lernen, und zwar auf seinem eigenen Feld.

II.

Wirklich lernte Betrachtung von Dichtkunst sofort von Wilhelm Worringer[1]). Worringer schenkte uns zwei Paare von gegensätzlichen Begriffen. Das erste hat in der Geschichte neuester Kunst schon tatsächliche Wirkung geübt. Es diente dem Expressionismus zu seiner Rechtfertigung. Es ist der Gegensatz von Abstraktion und Einfühlung. Es verficht das Recht einer Kunst, die nicht treffen will, sondern von der äußern Erscheinung der Dinge mit Willen abgeht. Als Kunst gewollten Nichttreffens tritt ägyptische Kunst der Kunst des griechischen Klassizismus entgegen. Sie bleibt der Natur (wie man zu sagen pflegt) nicht so nahe wie der griechische Klassizismus, nicht weil sie unfähig ist, die Natur genauer nachzubilden, sondern weil sie auf genaue Nachbildung verzichtet, um ein Innerliches zu verwirklichen.

Zwei Pole künstlerischen Gestaltens ergeben sich. Beide besitzen gleiches Recht. Diese Zweipoligkeit aller Kunst (wie ich es nennen möchte), die Tatsache, daß jeder Möglichkeit künstlerischen Ausdrucks eine entgegengesetzte von gleichem Recht gegenübersteht, kündigt sich schon in dem Begriffspaar apollinisch und dionysisch an. Bewußter macht sie sich in dem Gegensatz von Einfühlung und Abstraktion geltend.

Das Recht zweier Pole der Kunst vertritt auch der Gegensatz des Klassischen und des Germanisch-Gotischen, den an der Ornamentik von Antike und Gotik Wilhelm Worringer entwickelte. Gotik ist da nicht im strengsten Sinn der Kunstgeschichte gefaßt, vielmehr denkt Worringer an alle mittelalterliche Kunst, die von germanischem Formgefühl beseelt ist. Worringer beobachtet am klassischen und am gotischen Ornament eine durchaus verschiedene Behandlung der Wiederholung. Klassisches Ornament wiederholt

---

[1]) Ueber Worringer, Wölfflin, Strich sagt Näheres meine Arbeit: ***Wechselseitige Erhellung der Künste.*** Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe (Philosophische Vorträge, veröffentlicht von der Kantgesellschaft Nr. 15), Berlin 1917. Vgl. Josef Körners Anzeige im *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie,* 1918 Sp. 17ff. Körner nennt eine Untersuchung, die nach dem Abschluß meiner Arbeit hervortrat und gleichfalls sich in wechselseitiger Erhellung der Künste versucht: Luise Potpeschnigg, *Planmäßige Wesenserforschung in der Dichtkunst* (*Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* u. s. w. XL, 209ff.). Die Verfasserin überträgt die Kategorien, die von Josef Strzygowski im Dienste der Kunstwissenschaft aufgestellt worden sind, auf Erforschung der Dichtung, und zwar ordnet sie Heinrich Meyer-Benfeys Charakteristik von Kleists *Prinzen von Homburg* in diese Kategorien ein. So förderlich manches da ist, von meinen eigentlichen Absichten finde ich wenig wieder. Doch gebe ich gern zu, daß die Methode, deren sich Luise Potpeschnigg bedient, das Mißverständnis von vornherein ausschließt, als solle einseitig nur die äußere Formgebung berücksichtigt werden, ein Mißverständnis, dem ich mich wie Wölfflin ausgesetzt sehe. Schade, daß Luise Potpeschnigg von meinen Forschungen und von deren Voraussetzungen gar nichts weiß.

Ueber Carl Steinweg vgl. meine Schrift: *Die künstlerische Form des Dichtwerks* (Deutsche Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Dritter Vortrag), Berlin 1916, bes. S. 16ff.; ferner meinen Aufsatz *Architektonik des dichterischen Kunstwerks* in der *Vossischen Zeitung,* Sonntagsbeilage 1915 N. 50/1.

Zum Aufbau der *Maria Stuart* vgl. meine Studie *Aufzugsgrenzen in Dramen Shakespeares* (*Edda,* 1916, S. 174ff.). Der Aufsatz über *Shakespeares dramatische Baukunst* steht im *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft,* 1916, S. 3ff.

Ueber Georg Simmels Buch *Rembrandt, ein kunstphilosophischer Versuch* (Leipzig 1916) vgl. meine Anzeige in der *Unterhaltungsbeilage* der *Täglichen Rundschau,* Nr. 74 vom 28. März 1917. Deutschem Formgefühl geht auch Ernst Cassirers Werk *Freiheit und Form* (Berlin 1917) nach, das wie ich die weltgeistesgeschichtlichen Voraussetzungen und Zusammenhänge ergründen will. Ich berühre diese Fragen in meinen *Zukunftsaufgaben deutscher Kultur* (Konstanz o. J.). Die verwerteten Stellen aus Simmels Werk S. 69f. 78ff. 201f.

Ueber den Gegensatz von Rembrandt und Barock vgl. Simmel, S. 46f., 128, 178.

Motive im Gegensinn, im Spiegelbild; es gibt durch Fermatenbildung immer wieder Beruhigungsakzente. Gotisches Ornament leiht durch Wiederholung dem einzelnen Motiv die Unendlichkeitspotenz. Dort herrscht ruhiger Additionscharakter, hier Multiplikationscharakter. Im gotischen Ornament kommt zum Ausdruck ein unruhiges Drängen, ein Suchen nach Beruhigung, nach Erlösung, das nur durch Betäubung und Rausch zu befriedigen ist.

Die Verwandtschaft dieser beiden Kategorien mit Nietzsches Begriffspaar apollinisch und dionysisch liegt auf der Hand. Noch näher kommt Worringer an Scheidungen heran, die schon von Wilhelm Scherer versucht worden waren, als er Homer und Beowulf einander entgegensetzte: dort das Klare scharfumrissener Tatsächlichkeit, hier ein niebefriedigtes Anstürmen, das immer wieder von neuem einsetzt und doch nie zu dem Gefühl sich durchringt, völlig ausgedrückt zu haben, was zum Ausdruck gelangen soll.

Worringers zweites Begriffspaar bietet, weil es wesentlich schon von Scherer vorweggenommen und von Scherer schon an Gegensätze dichterischer Formung angewendet worden ist, dem Betrachter von Dichtungen nichts völlig Neues. So förderlich es gleichwohl auch auf dem Gebiete dichterischer Formbestimmung gewirkt hat und wirkt, es läßt noch den Wunsch offen, eine längere Reihe von Kategorien zur Bestimmung der Fülle gegensätzlicher Eindrücke zu erhalten, die sich an zwei gegensätzlichen Polen künstlerischen Gestaltens auftun.

Keiner ist bisher diesem Wunsche so entgegengekommen wie Heinrich Wölfflin. Vor kurzem veröffentlichte er sein Werk über kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Er geht abermals von dem polaren Gegensatz zweier Kunstrichtungen aus. Die Hochrenaissance des sechzehnten und das Barock des siebzehnten Jahrhunderts möchte er durch fünf Paare von Begriffen in ihrer Gegensätzlichkeit erfassen. Linear ist die Hochrenaissance; sie arbeitet mit genauen Umrissen. Malerisch ist das Barock; es verwischt die Grenzen der Dinge und läßt die Erscheinung ins Unbegrenzte spielen. Dort herrscht geschlossene Form, strenge Tektonik, hier offene Form, Entspannung der tektonischen Strenge, Lockerung des Aufbaus. Folgerichtig verlieren die Schöpfungen des Barocks an Klarheit. Sie entfalten nicht wie die Werke der Hochrenaissance eine Vielheit von gleichmäßig behandelten Erscheinungen, sondern drängen alles zu einer einzigen starken und einheitlichen Wirkung zusammen, neben der das Uebrige an Bedeutung einbüßt. Endlich rückt die Renaissance die dargestellten Dinge in eine Vordergrundsfläche zusammen, während das Barock in die Tiefe zu gehen sucht, also nicht Flächiges, sondern Perspektivisches anstrebt.

Wie dankbar es ist, Wölfflins Kategorien auf Dichtungen anzuwenden, erhellt aus Fritz Strichs Studie über die deutsche Lyrik des siebzehnten Jahrhunderts in der Festschrift für Franz Muncker. Strich arbeitet auch mit Begriffen Worringers. Allein im Wesentlichen möchte er nachweisen, daß die Züge des Barocks, die von Wölfflin an der bildenden Kunst des siebzehnten Jahrhunderts aufgedeckt werden, auch für die deutsche Lyrik der Zeit zutreffen. Er selbst bezieht sich allerdings nicht auf Wölfflin oder auf Worringer. Ich konnte indes die deutlich fühlbaren Zusammenhänge dartun in meiner Schrift über wechselseitige Erhellung der Künste von 1917. Die ganze große Frage,

wieweit aus der neuen Betrachtung bildender Kunst die Erforschung der Form von Dichtungen schöpfen kann, suchte ich da einer Lösung näherzubringen. Hier darf ich mich mit einem Verweis auf diese Arbeit und mit bloßen Andeutungen begnügen.

Wölfflins Kategorien lassen sich gut verwerten, um die Ergebnisse der Formforschungen des Hallenser Gelehrten Carl Steinweg zu vertiefen. Steinweg hatte — schon im Sinn einer wechselseitigen Erhellung der Künste, aber noch ohne Kenntnis von Wölfflins Grundbegriffen — die strenge Tektonik des klassischen französischen Dramas, aber auch von Goethes *Iphigenie* und *Tasso* dargelegt. Corneille und Racine bauen ihre Dramen in unverkennbarer Ebenmäßigkeit auf. Es ist, als würden rechts und links von einer Mittelpunktsachse symmetrische Gebilde errichtet. Genau in der Mitte des Stücks liegt die Achse. Was vorhergeht und was nachfolgt, ist derart im Sinn der Ebenmäßigkeit gearbeitet, daß längere Versreihen, die sachlich Entbehrliches enthalten, um gleichmäßiger Bemessung der Verszahlen willen eingeschoben sind. Ebenso strenge Arithmetik des Ebenmaßes beobachtet Steinweg an Fabeln Lafontaines. Verwandt ist die Technik der *Iphigenie.*

Goethe ordnet schon die Personen symmetrisch an. Iphigenie steht im Mittelpunkt. Auf ihrer einen Seite befindet sich Orest, auf der andern Thoas. Pylades vermittelt zwischen Iphigenie und Orest, Arkas zwischen Iphigenie und Thoas. Genau in der Mitte des Stücks liegt der Wendepunkt: Orests Genesung fällt in die mittlere Szene des dritten Aktes. Vorher dreht sich alles um das Hindernis, das durch Orests Seelenzustand gegeben wird und dem Endziel des Stücks widerstrebt, nachher alles um das Hindernis, das in Iphigeniens Wahrheitsliebe ruht.

Eine verwandte Ebenmäßigkeit der Baukunst konnte ich an einem besonders fesselnden Fall aufdecken, an Schillers *Maria Stuart.* Zwei Frauengestalten stehen im Vordergrund. Nur einmal während des ganzen Stücks treten sie zusammen auf: genau in dem mittleren Auftritt des dritten Aufzugs. Maria hat ein fühlbares Uebergewicht auch im Aufbau der Tragödie. Daher gehört ihr der Rest des dritten Aufzugs ebenso wie der ganze erste. Der zweite und vierte Aufzug sind für Elisabeth vorbehalten. Der letzte Aufzug ist beiden Königinnen zugewiesen. Wohl erscheint in der zweiten Hälfte dieses Aufzugs, die für Elisabeth bestimmt ist, auch die Nemesis auf der Bühne. Um diese Nemesis zu veranschaulichen, schloß Schiller nicht mit Marias Tode das Stück ab. Allein er ließ auch aus Gründen des Aufbaus den bühnengemäß versinnlichten Gegensatz der beiden Königinnen, der den Bau der ganzen Tragödie bestimmt, noch im letzten Aufzug fühlbar werden, wies dessen erste Hälfte Maria, die zweite der Königin Englands zu.

Fügen sich die Dramen des französischen Klassizismus, dann die bewußt klassisch gemeinten Tragödien Goethes und Schillers, ferner auch die Tragödien der griechischen Antike den Gesetzen strengsymmetrischer Tektonik, arbeiten sie alle mit Zügen der Renaissancereihe Wölfflins, so bewähren sich in Shakespeares Werken die Züge von Wölfflins Barock. In einem Aufsatz des *Jahrbuchs der Shakespeare-Gesellschaft* für 1916 suchte ich das zu erweisen. *König Lear* verzichtet auf strenge Tektonik. Der Titelheld beherrscht nur die erste Hälfte des Stücks. Scharfumrissene Klarheit, gleichmäßige Entwicklung

einer Reihe von Persönlichkeiten, alle diese Kennzeichen klassischer Baukunst sind vermieden. Aehnlich gibt *Antonius und Kleopatra* alle Geschlossenheit der Form auf, ohne deshalb auf Form zu verzichten. Doch der Aufbau wahrt die Atektonik des Barocks.

An Shakespeare bildeten sich Dichtung und Theorie der deutschen Romantik. Ihm fühlte sie sich am nächsten verwandt. Ihm eiferte sie unentwegt nach. Es läge nahe, auch der Romantik den Formwillen des Barocks zuzuschreiben. Wirklich konnte Strich beobachten, daß wichtige Züge der deutschen Barocklyrik des siebzehnten Jahrhunderts in der Romantik wiederkehren und inzwischen nur bei einem Dichter von ausgesprochener romantischer Richtung, wie es Wilhelm Heinse war, anzutreffen sind. In engem Zusammenhang mit der Lyrik, aber auch mit dem Drama des siebzehnten Jahrhunderts stehen Arnim und Brentano. In ihrem *Wunderhorn* erklingen vielfach die Barocktöne besonders der katholischen Lyrik der Barockzeit.

Fragt man die Romantik selbst, wo sie ihre Stelle innerhalb der gegensätzlichen Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks suchte, so deutet ihre Antwort gleichfalls nach der Richtung der Barockkategorien Wölfflins. In meiner Arbeit über *Wechselseitige Erhellung der Künste* versuchte ich nachzuweisen, wieviel von Wölfflins polaren Kategorien schon bei Wilhelm Schlegel anzutreffen ist. Schlegel stützte sich auf die Beobachtung des Holländers Franz Hemsterhuis, daß die Maler der Griechen zusehr Bildhauer, die Bildhauer neuerer Zeit zusehr Maler seien. Schlegel erweiterte die Beobachtung zu der Annahme, daß alle antike Kunst zur Plastik, alle moderne, d.h. romantische zur Malerei neige. Den Gegensatz antiker plastischer und romantischer pittoresker Kunst entwickelte Schlegel mit Begriffen, die zum Teil sogar wörtlich mit Wölfflins Kategorien übereinstimmen. Die Folgerung liegt ungemein nahe, den Formwillen der deutschen Romantik dort zu suchen, wo Wölfflins Barockreihe steht mit ihrer ausgesprochenen Neigung, die Welt ins Malerische umzusetzen.

Goethes *Iphigenie* gehört, gleich dem französischen Klassizismus, der Kategorienreihe der Hochrenaissance an. Deutsche Romantik geht andere Wege. Sie kehrt sich auch ab von Schillers *Maria Stuart*, die an gleicher Stelle sich befindet. Sie preist dafür Schillers *Wilhelm Tell*, der mit Bewußtsein von antikisierender Technik zu Shakespeare sich wendet. Alles das könnte nur die Annahme erhärten, daß die deutsche Romantik mit dem Barock ihre Formabsichten teilt, daß romantische Formung am sichersten mit Wölfflins Barockkategorien zu erfassen sei.

Allein ein starkes Bedenken hindert mich, diesen Schluß zu ziehen. Ohne Zweifel kommen einzelne Romantiker wie Brentano oder Zacharias Werner der Grundstimmung des Barocks sehr nahe. Doch zwischen Romantik und Barock tut sich im Wesentlichen ein Gegensatz des Eindrucks auf. Barock betont weit mehr die Absicht, etwas Wuchtiges in die Form zu legen. Die Form des Barocks macht sich darum weit eindringlicher fühlbar als die Form der Romantik. Barockform steigert das Leben machtvoller als die deutschen Romantiker. Sie verrät eine tiefere innere Aufwühlung. Sie gewinnt etwas Lastendes, Gespanntes, fast Drückendes, ja Bedrückendes.

Das gilt gewiß nicht von allen Erscheinungen, die innerhalb von Wölfflins

Barockgruppe anzutreffen sind, aber von vielen. Ich möchte hier nicht länger bei einem Vorwurf verweilen, der sich gegen Wölfflin erheben läßt: daß er innerhalb seiner Barockgruppe nicht schärfer zwischen einem wuchtigern, stärker betonten Barock und einem minder wuchtigen, von geringerem Schwung getragenen Barock scheidet. Daß er den Gegensatz zwischen der Art von Rubens und der Richtung Rembrandts nicht fühlbarer macht. Ohne Zweifel weist Rembrandt viele Züge von Wölfflins Barockkategorien. Allein er weicht dem Ueberlasteten von Rubens' Barock aus. Aehnlich verhält es sich mit deutscher Romantik. Die romantische Bewertung bildender Kunst hat für Rubens wenig übrig, weil Romantik das Wuchtige meidet. Gewiß treffen viele von Wölfflins Barockkategorien auch auf die deutsche Romantik zu. Sie liebt das Malerische, das Atektonische; sie verzichtet auf volle Klarheit, sie läßt gern um eines einzigen Zuges willen das Uebrige im Schatten stehen. All das ist auch rembrandtisch. Und so weit ist auch deutsche Romantik an die Seite des Barocks zu stellen. Ein entscheidender Unterschied bleibt dennoch bestehen.

Diesen Unterschied zu erfassen, lasse ich mich gern von Georg Simmels Buch über Rembrandt belehren. Das Werk mag manchen enttäuscht haben, der in ihm ein lebendiges Abbild der Eindrücke von Rembrandts einzelnen Schöpfungen suchte. Desto mehr spendet es dem Forscher, der wissen möchte, wieweit Kunst überhaupt ins Begriffliche sich umsetzen läßt. Vor allem indes sagt es Bedeutsames über die Eigenheiten Rembrandts, die sein Schaffen von dem fühlbarer geformten Gestalten anderer Künstler trennen. Was ich aus Simmels Buch jetzt für meine Zwecke heranhole, ist ja sicherlich nicht etwas ganz Neues. Ich selbst bemühte mich vor kurzem, von einem andern Ausgangspunkt aus verwandte Scheidungen zu versuchen. Allein Simmel gebietet über eine ungewöhnliche Begabung, für solche notwendige Scheidungen glückliche, fast erlösende Wendungen zu finden. Meines Wissens hat noch niemand über germanischen Formwillen und über dessen Gegensatz zum Formwillen anderer Völker so Aufschlußreiches gesagt wie Simmel bei Gelegenheit Rembrandts.

Simmel beruft sich auf eine triftige Beobachtung. Geht ein italienischer Arbeiter allein über Feld und singt er dazu ein Lied, so ist es, als wendete er sich an Zuhörer und als stünde er auf einem Podium. In gleicher Lage singt der deutsche, gleichgültig wie es klingt, im vollen Wortsinn nur *für sich*. Die Mittelmeervölker haben immer den Zuschauer im Auge. Simmel nennt diesen ideellen Zuschauer das ausschlaggebende Moment des klassischen Stils. Rembrandts Menschen hingegen dächten niemals an den Zuschauer und deshalb auch nicht an sich selbst. Ein Mensch, der sich andern gegenüber darstellen will, gibt sich als Träger einer Leistung, als Vertreter einer Idee, eines irgendwie Allgemeineren. So stellen in Platons Idealismus die Einzeldinge etwas Allgemeines dar, sie sind nicht einfach sie selbst. Daher komme der Hauch von Schauspielertum im Griechischen überhaupt und besonders in der Dialogform der Schriften Platons.

Notwendige Folge ist, daß in klassischer Kunst der Mensch seine persönlichen Züge aufgibt und zu einem Typus wird. Rembrandt legt alles auf Individualität an.

Gleichwie in klassischer Kunst sich eine Entpersönlichung vollzieht, so hat sie auch ein anderes Verhältnis zum Leben als Rembrandt. Im klassischen Porträt steigert sich das Leben zu einem Phänomen, das eine ideelle Eigenexistenz gewinnt. Sie wird nach den Bestimmungen der linearen, koloristischen, räumlichen Deutlichkeit vorgetragen. Das Phänomen wird aus dem Lebensprozeß abstrahiert, der es erzeugte. Phänomen und Lebensprozeß verhalten sich dann ähnlich wie abstrakte Begriffe und Einzeldinge. Zwischen abstrakten Begriffen tun sich logische Beziehungen auf, die verschieden sind von den Beziehungen, durch die sich die ihnen zugrunde liegenden Einzeldinge mit einander in Wirklichkeit verknüpfen. Hier ruhen die Voraussetzungen klassischer Form. Rembrandts Form hingegen wird nicht bestimmt von ideellen Beziehungen, sondern das von innen treibende Leben ist in dem Augenblick erlauscht, in dem es in seine Oberfläche hineinwächst.

In der Klassik scheint das Leben nur den Zweck zu haben, daß es die Form hervorbringe. Dann aber tritt es von der Form zurück und überläßt sie ihrem selbstseligen Spiel. Bei Rembrandt ist die Form nur der jeweilige Augenblick des Lebens.

Individualität und Leben trennen Rembrandts Kunst von der Klassik. Die Form scheidet sich bei ihm nicht von der Seinstotalität. Es kommt nicht über einen gegebenen Stoff, der mehr oder weniger willig ist, die Form. Vielmehr erwächst für Rembrandt die Form in unmittelbarer Einheit mit Leben und Individualität.

Simmel meint in Rembrandt einen ausgesprochenen Vertreter germanischen Geistes feststellen zu dürfen. In der germanischen Form, die auf Individualität und Leben ausgeht, erkennt Simmel die Ursache der Erscheinung, daß germanische Art und Kunst für andere etwas Unförmiges, ja Stilloses hat. Stil ist etwas formal Allgemeines, das der realen Einzelheit das Gesetz ihrer Erscheinung auferlegt. Aus dem gleichen Grunde ist nach Simmel germanisches Wesen dem Außenstehenden wenig begreiflich. Denn allgemeine Formen des Tuns und Bildens erleichtern das Eindringen in die Gebilde, während der rembrandtisch-germanische Individualitätssinn eine allgemeingültige Form ablehnt. Rembrandt, aber auch Shakespeare wirken daher auf klassizistische Zeiten wie Barbaren. Dem germanischen Geiste fehlen die allgemeinen Formen, die wie eine Brücke zur einzelnen Realität hinführen; das Germanische ist darum einsam und schwerzugängig, es kann wie Ungeschicklichkeit und Formlosigkeit erscheinen.

Unleugbar gräbt Simmel tief und deckt er entscheidende Züge deutscher Form auf. Das durchaus Unschauspielermäßige von Rembrandts Bildnissen findet bei Simmel nicht nur scharfe Umschreibung, auch ausgiebige Erklärung. Als ich jüngst vor dem Bildnis des Bürgermeisters Six stand, mußte ich Simmels Ausführungen durchaus zustimmen. In Six ist keine Spur von Pose, von dem Wunsch, sich in Szene zu setzen, seine Erscheinung für die Nachwelt zurechtzurücken. Ein beliebiges Bildnis von van Dycks Hand kann als Gegenbeleg dienen. Fraglich mag es bleiben, ob Rembrandt individuelles Leben jederzeit so ungebrochen und so durch keine gewollte Gebärde bestimmt wiedergibt. Simmel spricht ausdrücklich nur von den Bildnissen Rembrandts. Die sogenannte „Nachtwache" hat in der Menge ihrer Gestalten einige wenige,

die sich in eine posenhafte Stellung legen, vielmehr hineinsteigern. Rembrandt mag, um gegensätzliche Menschen zu charakterisieren, neben die durchaus ungewollte Haltung der Gestalten des mittleren Vordergrunds ein paar andersgeartete gestellt haben, weil seinem Zeitalter Menschen mit Schauspielerpose geläufig waren. So konnte ihn sein Brauch, individuelles Leben auf die Leinwand zu bannen, auch innerhalb seiner Bildnisse zuweilen nahe an Pose heranleiten. Es galt dann Menschen wiederzugeben, denen Pose eigen war.

Schauspielermäßige Pose ist ein Grundzug der Barockzeit. Gerade durch die Züge, die von Simmel an Rembrandt aufgedeckt werden, rückt Rembrandt vom eigentlichen Barock ab, nicht nur von der Klassik. Unzweifelhaft gibt sich das Schauspielermäßige in der Antike ganz anders als im siebzehnten Jahrhundert. Anders auch bei Raffael als bei Velasquez, anders bei Tizian als bei Rubens. Doch alle diese Künstler der Hochrenaissance wie des Barocks erstreben eine viel betontere Form als Rembrandt. Ihre Gegensätze ergeben sich aus Wölfflins Kategorientafel; der Gegensatz, den sie zu Rembrandt darstellen, kommt bei Wölfflin zu wenig zu seinem Recht. Simmel spendet, was bei Wölfflin fehlt. Denn wenn er an den Stellen, die ich soeben wiedergab, nur von Klassik redet, so sagt er im weiteren Verlauf seines Buchs genug über das gewollt Schauspielermäßige des Barocks.

Seine Erwägungen und Feststellungen sind von außerordentlicher Wichtigkeit für meine Zwecke. Denn was er als Grundzug von Rembrandts Form und zugleich als das Kennzeichen des Germanischen faßt, gehört ebenso der deutschen Romantik. Der Formwille der deutschen Romantik ist urverwandt mit der Form, die von Simmel für Rembrandt wie für das Germanische in Anspruch genommen wird.

Doch nicht erst die deutsche Romantik wird sich dieses Formwillens bewußt und erhebt ihn zum schlechtweg deutschen Formwillen. Sondern schon dem jungen Goethe geht das alles auf. Durch Goethe wird der Sturm und Drang der Wegebahner der Romantik auch auf diesem Gebiet.

III [1]).

Auf Individualität ist Rembrandts Form gerichtet. Die Führer des Sturms und Drangs Hamann nnd Herder sind dem Wert des Individuellen gerechter geworden als irgendwelche ihrer Vorgänger. Sie sind die grundsätzlichen Bekämpfer des Allgemeinen, das sich dem Persönlichen aufdrängt. Hamann ist überhaupt das sprechendste Beispiel für den deutschen Individualismus, der durch starke Betonung des Persönlichen und durch Ablehnung aller verknüpfenden allgemeinen Formen schwerzugängig wirkt. Von Hamann und Herder übernahm der Romantiker Schleiermacher die Heilslehre der Persönlichkeit und ihres eigenen Rechts. Er steigerte und läuterte sie zu seiner

1) Goethe über innere Form: *Jubiläumsausgabe* XXXVI, 115f. Vgl. ebenda S. XXVIII ff., besonders über Shaftesbury.

Zu Plotin vgl. meine Untersuchung *Plotins Begriff der ästhetischen Form* in den *Neuen Jahrbüchern für das klassische Altertum* u. s. w. 1916, XXXVII, 186ff.

Schiller über Autonomie und Heteronomie, über Freiheit in der Erscheinung: an Körner, 18. und 23. Februar 1793.

Ueber Friedrich Schlegel und Schiller vgl. meine *Deutsche Romantik,* 4. Aufl., I, 30f.

Ethik, die dem eigenen Gesetz der Persönlichkeit freien Spielraum gewährt.

Inzwischen hatte der junge Goethe ausdrücklich gegen alle äußere allgemeine Form der Dichtung Einspruch erhoben und dafür den Begriff einer „inneren Form" aufgestellt. Die oftangerufene Aeußerung, die im Jahre 1775 hervortrat, nahm einen Begriff auf, der uralt ist, gab ihm indes eine Deutung, die genau auf das gleiche Ziel hinauswill wie – nach Simmels Darlegung – die Kunst Rembrandts. Simmels ungemein glückliches Wort, daß Rembrandt das von innen treibende Leben in dem Augenblick erlausche, da es in seine Oberfläche hineinwachse, entspricht durchaus den Vorstellungen, die sich für Goethe mit dem Einspruch gegen allgemeine äußere Form und mit der Forderung innerer Form verbanden. Goethe nimmt wie Rembrandt für das Kunstwerk in Anspruch, daß es seine persönliche Eigenheit auch in der Gestaltung seiner Form betätigt.

Vor längerer Zeit versuchte ich den Nachweis, Shaftesbury habe die Voraussetzungen von Goethes Begriff einer inneren Form geliefert. Bei Shaftesbury nimmt die „inward form" eine wichtige Stellung ein, auch in der Betrachtung künstlerischer Erscheinungen. Sie gewinnt bei ihm dank den sittlich bestimmten Neigungen seiner Zeit einen Inhalt, der etwas von einer sittlichen Forderung in sich trägt. Es klingt, als wolle er nur Menschen, deren sittliches Verhalten seinen höchsten Ansprüchen genügt, zum Gegenstand künstlerischer Darstellung erheben. Im Hintergrund steht die Ueberzeugung, die auch für Goethe wichtig ist: künstlerische Gestaltung hat ein Innerliches, der Seele Eigenes zu verwirklichen, nicht äußern Bedingungen sich allein unterzuordnen. Es ist der Standpunkt Rembrandts.

Shaftesbury hat den Begriff der innern Form nicht erfunden. Ja, lange vor ihm nahm dieser Begriff schon einen Inhalt an, der noch viel näher zusammentrifft mit dem Inhalt von Goethes Begriff.

Ich habe den Namen des Mannes zu nennen, der jederzeit beteiligt war, wenn deutsches Wesen seiner selbst bewußt werden wollte. Schier wunderbar mag es scheinen, daß der Spätzeit des Griechentums ein Denker geschenkt wurde, der in vollem Gegensatz zu klassischem Griechentum dem Deutschen derart vorfühlte wie Plotin. Plotin und der Neuplatonismus halfen überhaupt die Weltanschauung des christlichen Mittelalters bilden. Ganz besonders aber ersteht neuplatonisches Lebensgefühl wieder in der deutschen Mystik. Als dann im siebzehnten Jahrhundert unter dem Druck einer schweren Zeit der Deutsche sich seiner Wesenheit besann und aus diesem Vorgang der Pietismus erwuchs, erwachte zu neuem Leben, was in der deutschen Mystik einst bestanden hatte. Vom Pietismus indes geht es in gerader Linie aufwärts zum deutschen Klassizismus. Pietismus ist in Klopstock tätig, aber auch in Hamann. Der starke Zusatz, der dem deutschen Klassizismus durch den Pietismus geboten wurde, gibt dem deutschen Klassizismus die entscheidenden Züge, die ihn von den klassischen Zeiten anderer Völker trennen.

Plotin sagte dem Formbegriff des griechischen Klassizismus ab. Er verwarf in seinem Buche über das Schöne die Ansicht, daß Schönheit auf Maßverhältnissen und auf Farbenwirkungen allein beruhe. Ihm galt als wichtigste Voraussetzung des Schönen etwas Innerliches, das „endon eidos". Nur wenn in der äußern Erscheinung dieses „endon eidos" sich fühlbar mache, wenn

es durch sie hindurchleuchte, wenn sie von dem „endos eidos" bedingt und beherrscht sei, dürfe von Schönheit geredet werden. Der griechische Klassizismus hatte in der Wohlbemessenheit, im Ebenmaß die selbstverständliche Voraussetzung alles Schönen erblickt. Plotin legte das Hauptgewicht auf eine innere Bedingung, die gewiß auch in den Meisterwerken griechischer Kunst besteht, indes vor Plotin noch nicht zu gleich unbedingter Bewertung gekommen und gleich entschieden gegen die Geltung äußerer Form ausgespielt worden war.

Plotin ist mithin der eigentliche und der älteste Gewährsmann einer Formbestimmung, die nicht auf ein Allgemeines zielt, sondern dem inneren Gesetz des Kunstwerks Raum schaffen möchte. Wohl zählt er auch schlechtweg zu den Gegnern einer Form, die auf wohlbemessene Symmetrie, also auf strenge Tektonik ausgeht. Er ist also auch Anwalt der Barockkategorien Wölfflins. Er ist in noch viel augenfälligerer Weise Vertreter des Formwillens, den an Rembrandt und an den Germanen überhaupt Simmel aufzeigt. Ihm ist die Verwirklichung einer inneren Form (so darf Plotins „endon eidos" billigerweise übertragen werden) weit wichtiger als die Bewältigung allgemeiner Formgesetze.

Und noch in einem andern trifft er völlig mit deutschem Formwillen überein. Er ist überzeugt, daß das Innerliche, das zum Ausdruck gelangen soll, niemals zu ganzem und unbeeinträchtigtem Ausdruck gelangen kann. Was der Künstler in sich trägt, was in seinem Geiste besteht, gibt auf dem Wege zur kunstmässigen Veräußerlichung immer viel auf. An das „endon eidos" des Künstlers reicht seine künstlerische Leistung nicht heran. In diesem Zusammenhang wird Plotins „endon eidos" zu einer künstlerischen Vision, die hoch über allen künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten liegt. Echtdeutschem Empfinden entspricht das. Der Deutsche versäumt leicht, der Gestaltung ihre höchsten Möglichkeiten abzugewinnen, weil er überzeugt ist, daß sie doch niemals an das Innerliche, das zum Ausdruck gelangen will, heranreichen könne, daß die künstlerische Vision sich mit den Mitteln äußeren Gestaltens nicht völlig ausschöpfen lasse. Diese Ueberzeugung zählt ja zu den wichtigsten Voraussetzungen der immer sich steigernden und doch nie befriedigten Wiederholung, in der nach Worringer das Wesen des Gotischen sich kundgibt.

Als Goethe die „innere Form" gegen die äußere ausspielte, lenkte er in Plotins Bahnen ein und deckte zugleich eine Grundabsicht deutschen Formgefühls auf. Er betrat damit den Weg zu einer Aesthetik der innerlichen Gesetzmäßigkeit des Kunstwerks. Gemeinsam mit Herder baute er diese Aesthetik aus, die dem Kunstwerk die Rechte eines Organismus von eigener Gesetzlichkeit zubilligte. So wenig ein Baum sich äußern Regeln der Form unterordnen kann, ohne zu leiden, so wenig kann ein Kunstwerk Gleiches ertragen. Das ist der Grundgedanke solcher Betrachtungsweise. Goethes und Herders Kunst- und Naturforschung gingen den Weg zur Ergründung der organischen Notwendigkeiten weiter. Als Goethe von Italien heimkam, war seine organische Aesthetik in allem Wesentlichen abgeschlossen.

Goethes Kunstanschauung beruht auf einer Selbstbesinnung des deutschen Geistes. Sie erkannte die eigentlichen Absichten deutschen Formwillens. Mit

Rembrandt verwarf sie das Allgemeine, das dem Individuellen Gesetze vorschreiben möchte. Eine überindividuelle Form konnte deutschem Fühlen auf der Höhe der Entwicklung deutscher Dichtung nicht genügen. Mit Simmel zu reden: die Form sollte nur die Oberfläche eines innerlich treibenden Lebens sein. Die äußere Gestaltung war einzig von einem inneren Gesetz abhängig gemacht.

Goethes Sturm- und Dranggenossen waren mit ihm nur zum Teil einig in der Absicht, dichterische Formung ausschließlich solchem deutschen Formwillen zu unterwerfen. Im Kreise des Sturms und Drangs wirkten Persönlichkeiten, die in sich die stärkere Spannung des Barocks trugen. Ihnen lag es nahe, sich in Szene zu setzen, die Haltung und die Gebärden des übermächtig Wuchtigen anzunehmen. Friedrich Maximilian Klinger entbehrt aus diesem Grunde das Selbstverständliche von Goethes Kunst, ihm fehlte, was selbst an den kraftvollsten Ausbrüchen des jungen Goethe als Anmut empfunden wurde und empfunden wird: der Verzicht auf fühlbares Unterstreichen, auf Gewaltmittel, die den Menschen zum Vertreter einer Rolle stempeln. Heinse fühlte sich vollends zu Rubens hingezogen; ihm entsprach dessen Zug zur Ueberladung. Endlich war es für Schiller ganz selbstverständlich, sich in eine gewaltsame Pose zu werfen. Das Groteske seiner ersten Lyrik verrät diese Neigung am unzweideutigsten. Auf dem Wege von den *Räubern* zum *Demetrius* gab Schiller viel von dieser Haltung auf, aber nicht alles. Es blieb eine starke Verwandtschaft bestehen mit den stolzen Gebärden des französischen Klassizismus. Weit verwandter mit Goethe war der unglückliche Lenz. Ihm konnte etwas von Goethes Anmut von Anfang an nachgerühmt werden.

Goethe selbst hatte indes einen Tropfen antiken Blutes in seinen Adern. Das Wuchtige des Barocks lockte ihn nicht, doch verzichtete er auch nicht auf alle Wünsche antiker klassischer Form. Ist es nicht merkwürdig, daß Goethe in dem gleichen Augenblick, in dem er innere gegen äußere Form ausspielte, auch noch den wichtigen Schritt weitertat, den Gegensatz der Dichtungsgattungen auf innere Gründe zurückzuführen? Strenggenommen ist jeder Versuch, zwischen Epik, Dramatik und Lyrik Grenzen zu ziehen, Zugeständnis an einen Formwillen, der das Individuelle einem Allgemeineren aufopfert. Epos, Drama und lyrisches Gedicht, gefaßt als gegensätzliche Formmöglichkeiten, sind Leistungen im Sinn überindividueller Form. Goethe aber wollte, als er den Begriff einer innern Form verfocht, auch noch im Stoffe innere Bedingungen aufdecken, die ihn entweder zu epischer oder zu dramatischer Behandlung bestimmen. Er vertrat die Ueberzeugung, daß nicht jeder Stoff ebenso zu epischer wie zu dramatischer Formung tauge. Das ging weit hinaus über Plotins Anschauung vom „endon eidos", es schlug die Brücke von dem Formbegriff innerlicher Gesetzlichkeit zu dem Formbegriff überindividueller Gestaltung eines Allgemeinen.

Dann aber ging in Italien Goethes Ueberzeugung auf, daß innere Gesetzlichkeit, daß Formung im Sinn des Organisch-Notwendigen nirgend so unbedingt herrsche wie in den Kunstwerken der griechischen Antike, zunächst in griechischer Plastik. Er übersah das Schauspielerhafte, das von Simmel an den gleichen Kunstleistungen empfunden und festgestellt wird. Darum

näherte sich auf lange Zeit Goethes eigenes Schaffen antiker Kunst und gab wesentliche Eigenheiten des rembrandtschen Individualismus auf. Seitdem Goethe sich zur Aufgabe gestellt hatte, nicht Individuen, sondern Typen künstlerisch zu gestalten, galt auch ihm das Ideal des Allgemeinen, wurden seine Menschen Träger von etwas Ueberpersönlichem.

Die Kunstanschauungen, die Goethe aus Italien heimbrachte, fanden eine überraschend schnelle Verbreitung. Die Kalliasbriefe, die von Schiller an Körner gesandt wurden, wurzeln in Goethes organischer Aesthetik. Wenn Schiller für die Autonomie und gegen die Heteronomie des Kunstwerks sich einsetzte, lieh er der Vorstellung von der inneren Gesetzlichkeit der Form nur neue Worte. Mit sittlich gedachten Kategorien Kants umschrieb er die Autonomie des Kunstwerks durch die Formel: Freiheit in der Erscheinung. Ja, er war nahe daran, mit Goethe die höchste Leistung des organischen Formbegriffs in der Antike aufzusuchen. Doch in der Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* gewann er den Mut, das eigene Recht des nichtantiken Dichters zu verfechten. Wohl ging die Scheidung, die er versuchte, nicht auf Gegenüberstellung antiker und deutscher Form aus. Allein als er in dem sentimentalischen Dichter die höhere geistige Bedingtheit feststellte, deutete auch er auf Formmöglichkeiten hin, die ihr Gesetz aus einem Innerlichen und Persönlichen, nicht aus einem Allgemeingültigen holten.

Die Frühromantik wurde durch Schillers Abhandlung bestärkt, das Recht nichtantiker Formung zu vertreten. Friedrich Schlegel hatte eben noch ganz goethisch das Organisch-Notwendige antiker Kunst gepriesen. Schiller veranlaßte ihn, alsbald weiterzugehen zu immer unbedingterer Anerkennung modernen Formgefühls. Noch war Schlegel nicht bei bewußter Erfassung deutschen Formwillens angelangt. Auch ihm mußte Wackenroder verraten, daß, was er suchte, in alter deutscher Kunst sich vorbereitet habe. Doch Goethes organische Aesthetik baute er sofort aus. Er schuf in seiner Lehre, daß dem Kunstwerk ein Mittelpunkt innewohnen müsse, von dem aus die äußere Formung sich bestimme, in seiner Zentrumslehre, die romantische Gestalt einer Aesthetik, die ausschließlich auf innere Bedingungen die Form des Kunstwerks gründet. Das Wesen deutscher Form zu erfassen, war diese Lehre gut geeignet. Sie bewährte sich auch überall da, wo deutschem Formwillen sein Geheimnis abgefragt wurde. Und das geschah immer folgerichtiger, je mehr die Romantik auf Wiedererweckung echten deutschen Wesens ausging.

Die deutsche Romantik verwirklichte die Absichten deutschen Formgefühls in vielen ihrer Schöpfungen. Künstlerische Selbstbesinnung war in Deutschland wirklich so weit gekommen, daß echtdeutsche Form allenthalben hätte erstehen können. Allein viele große Künstler, die der großen Aufgabe durchaus gerecht werden konnten, wurden den Deutschen damals nicht geschenkt. Wohl gab man überindividuelle Form so willig auf, daß auch noch die Grenzscheidung zwischen den Dichtungsgattungen, also selbst die Bedingung dahinfiel, die noch der junge Goethe aus der Welt überindividueller Formung übernommen hatte. Doch die großen Könner der Romantik, etwa Heinrich von Kleist, ordneten sich wesentlichen Forderungen überindividueller Gestaltung unter. Andere Romantiker, die dem deutschen Formgefühl treuer

blieben, Tieck oder Arnim, gelangten nur selten zu überzeugender Gestaltung im Sinn deutscher Form.

Die romantische organische Aesthetik barg in sich die gleichen Gefahren wie die romantische organische Ethik. Schleiermacher hatte die Sittlichkeit, die ihre Gesetze aus der Persönlichkeit schöpfte und im Widerspruch zu Kant ein überpersönliches Sittengesetz ablehnte, im höchsten Sinn gefaßt. Die Romantiker, die im Leben sich von Schleiermachers Sittengedanken leiten ließen, litten vielfach Schiffbruch. Im Leben wie im Dichten fiel es den Romantikern unsäglich schwer, das innere Gesetz richtig zu erkennen, aus dem dort eine geschlossene Persönlichkeit mit folgerichtiger Lebensführung, hier ein geschlossenes Kunstwerk von überzeugender innerlicher Notwendigkeit ersteht. Die Meisterschaft, mit der die Kunstwerke Rembrandts den Gedanken individueller Formung bewältigen, war den Romantikern nicht oder nur zum geringsten Teile gegeben. Trotzdem bleibt ihnen der Ruhm, daß sie besser und fester den Gedanken deutscher unschauspielerhafter Form erfaßten als sogar Goethe, mindestens der klassische Goethe. Aber bekanntlich folgte bei Goethe auf strengsten Klassizismus eine Wendung zum Romantischen. Er lenkte zurück zu Bräuchen seiner Jugend.

IV[1]).

Der Form Rembrandts war Goethe in jungen Jahren noch von anderer Seite nahegekommen. Er begnügte sich nicht, dem Individuellen gegen das Allgemeine sein Recht zu sichern. Er verzichtete auch auf die Steigerung des Lebens, die zwischen den erlebten Augenblick und die Formung eine mehr oder minder weite Entfernung legt. Das Augenblickliche des Lebensvorgangs wurde in seiner Jugendlyrik unmittelbar zur Form. Das entspricht abermals dem Formwillen Rembrandts, wie Simmel ihn darlegt.

Mit großem Feinsinn entwickelte jüngst Friedrich Gundolf diesen bezeichnenden Zug von Goethes bester und eigenster Lyrik. Gundolf erkennt in ihm das Neue, das von Goethe der Lyrik geschenkt worden ist.

---

[1]) Friedrich Gundolf, *Goethe,* Berlin, 1917, S. 101.

Petrarkas Sonett: Wilhelm Schlegels *Sämtliche Werke* IV, 41. Ebensogut hätte ich Shakespeares Sonett Nr. 41 anführen können, das ich in Amsterdam neben Petrarka als Beleg nach Ludwig Fuldas Uebertragung (2. Auflage 1913, S. 41) vorlegte.

Zu dem Lied *Auf dem See* vgl. mein Heft *Leben, Erleben und Dichten* (Leipzig 1912) S. 24ff.

Ueber den Gegensatz von deutschem Geist und Sapphischer Strophe, Gasel, Sonett vgl. Fritz Strichs Untersuchung *Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts* in den *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte,* der Festschrift für Muncker, München 1916, S. 23f.

Schiller über Plastisch und Musikalisch: *Säkularausgabe* XII, 209. Vgl. auch meine *Wechselseitige Erhellung* S. 74ff. Nach Schillers Kategorien prüft Paula Scheidweiler, *Der Roman der deutschen Romantik,* Leipzig, Berlin 1916. Musikalische Technik in Dichtungen der Romantik verfolgt unter anderm mein Aufsatz *Leitmotive in Dichtungen* in der *Zeitschrift für Bücherfreunde,* 1917, Neue Folge VIII, 261ff., bes. S. 270.

Tiecks *Reisegedichte eines Kranken* von 1805 und *Rückkehr des Genesenden* von 1806: *Gedichte von L. Tieck,* Neue unveränderte Ausgabe, Dresden 1834 III, 96ff. 236ff. Vgl. *Euphorion,* 1898, V, 152ff.

Ueber Goethes Gegensatz zum Barock und zur jüngsten deutschen Dichtung vgl. meinen Aufsatz *Goethe und die Kunst der Gegenwart* im *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft* 1917, IV, 65ff. Ich freue mich, die Aufstellungen dieses Aufsatzes jetzt noch tiefer begründen zu können. Daß Goethe dem Barock im strengern Sinn des Worts fernesteht, dürfte jetzt wohl unumstößlich erwiesen sein.

Frühere Lyrik legt nach Gundolf zwischen Erregung und Symbol einen Zwischenraum. Goethe hebt diesen Zwischenraum auf. Bei Goethe bezeichnen die Worte nicht nur einen Zustand, sie sind der Zustand selbst. Die Entfernung zwischen Erlebnis und Sprache ist verschwunden. Die innere Bewegung, das Drängen und Schwingen setzt sich unmittelbar in Sprache um. Die landläufige Wendung „die Natur selbst singt aus Goethe" wird von Gundolf neu und tiefer gedeutet. Er sagt mit Recht, durch Goethe seien endlich die geheime Bewegung der Dinge und die Seele des Dichters untrennbar Sprache geworden. Goethe habe zuerst die Welt als geformte Bewegung erlebt; dichterische Sprache aber sei wesentlich Bewegung.

Nicht bei der Frage sei hier verweilt, ob nicht doch vor Goethe der eine oder der andere schon ähnliche Wege gegangen sei. Gundolf denkt an die Großen der Weltliteratur. Für sie gilt sicherlich seine Scheidung.

Goethe setzt den gegenwärtigen Augenblick in Worte um. Petrarka oder Dante oder Shakespeare betrachten das Erlebnis aus größerer Entfernung. Ihre lyrischen Gedichte erwecken daher den Eindruck, als blickten sie auf etwas Vergangenes zurück und unterwürfen es ihrem Denken. Goethe läßt den bewegten Augenblick vor uns erstehen. Als Beleg erscheine Petrarkas Sonett 122 (nach Wilhelm Schlegels Uebertragung). Ist es nicht bemerkenswert, daß es gleich mit der Form der Vergangenheit einsetzt?

Ich sah der höchsten Schönheit zarte Blüte,
Den Reiz, der meine Sinne so verwirrt,
Daß alles sonst mir Traum und Schatten wird,
Gepaart mit Sittenhuld und Engelgüte;
Und sah, von stummer Wehmut wie berauscht,
Ihr helles Aug' im Tau der Tränen schwimmen.
Ach, Wald und Waldstrom hätten wohl gelauscht
Bei ihren Reden, ihren Klagestimmen!
Denn Weisheit, Seelenadel, Lieb' und Gram
Verbanden da harmonisch sich zu Weisen,
Die nimmer noch die Welt so süß vernahm.
Es hallte nach in allen Himmelskreisen;
Es säuselte kein Blatt an Busch und Baum,
Nur Melodie durchfloß der Lüfte Raum.

Ich widerspreche nicht, wenn in diesem Sonett etwas Goethisches gefühlt wird. Das mag an dem Verdeutscher liegen, der sich an Goethes Lyrik unmittelbar geschult hatte. Dann ist Goethe selbst durchaus nicht immer so fest auf den Augenblick eingestellt, daß er nicht zuweilen auch von dieser Seite in die Nähe von Petrarkas Sonett käme. Die Vergangenheitsform, die einem lyrischen Gedicht sofort den entfernenden epischen Erzählerton aufprägt, erscheint bei Goethe gerade im Sonett ziemlich häufig, überhaupt gern, wenn er romanische Formen wahrt. Um den vollen Gegensatz zwischen Petrarka und junggoethischem Sang nachzuempfinden, wähle man Lieder wie *Auf dem See*. Da ist alles gegenwärtiger bewegter Augenblick. Ein Werden spielt sich unmittelbar ab. Es ist, als ob während der Niederschrift der Zusammenhang des Gedichtes erst entstünde. Petrarka erweckt daneben

den Eindruck, als setze er etwas Abgeschlossenes, Erwogenes, Bedachtes in Worte um. Gleiches gilt von Dante oder von Shakespeare.

Und so wahrt Goethe nicht nur die Gegenwartsform in dem Liede *Auf dem See*; er entwickelt in ihm einen fortschreitenden Wechsel von gegensätzlichen Erlebnissen. Alles ist im Übergang, während bei Petrarka die gleiche Stimmung vom Anfang bis zum Ende herrscht.

Frischer Genuß der Natur wird in Goethes Lied *Auf dem See* getrübt durch die Erinnerung an vergangenes Glück. Ein freier Willensentschluß überwindet die Störung. Und der Lohn ist vertieftes Erfassen der Natur. In drei Teilen baut sich das Gedicht auf, das Versmaß jedes Teils hat seine eigene Gestalt. Leichtbeschwingte Rhythmen im ersten Teil, Wechsel von vier- und von dreihebigen Versen, der Rhythmus steigt und gekreuzte stumpfe Reime verstärken den Eindruck unbekümmerten Genießens. Der zweite Teil birgt Erinnerung und deren Ueberwindung. Den Rückschlag gegen die Stimmung des ersten Teils bezeichnet sofort die Umkehr des rhythmischen Ganges: er fällt. Die Wehmut der Erinnerung läßt stumpfen Versausgang nicht zu, wohl aber greift der Ausdruck der entschlossenen Selbstüberwindung wieder zu ihm. Die vier Verse, die den Vorgang in Worte umsetzen, sind vierhebig, sind zu ernst, als daß sie mit drei Hebungen sich begnügen könnten. Der dritte Teil schwingt sich leicht und frei wieder in steigendem Rhythmus empor, begnügt sich mit dreihebigen Versen, hält indes in sechs von den acht Versen die klingenden Ausgänge bei, um den Gegensatz zum ersten Teil, die Vertiefung des Naturgefühls, zu bezeichnen, und gibt nur im drittletzten und letzten Vers durch stumpfen Ausgang einen kräftigern Ausklang.

Solches Werden der inneren Erlebnisse und solchen Wechsel der Stimmung noch durch Abtönung des Rhythmus und des Reims zu bezeichnen, ist dem Sonett unmöglich. Es bewährt sich auch im Wettbewerb mit Goethes Sang als typische überindividuelle Form, deren innere Gegensätze ein für allemal festgelegt sind. Gerade weil das Sonett in seinem Aufbau eine fühlbare Abwechslung hat, offenbart sich der Unterschied von der noch viel beträchtlicheren Abwechslung des Gedichts von Goethe desto stärker. *Auf dem See* hat in seiner Form etwas Einmaliges. Es ist durchaus dem einzelnen Fall angepaßt.

Mit Recht hat man festgestellt, daß die lyrischen Formen von überpersönlicher Gültigkeit wie etwa die Sapphische Strophe, das Gasel oder das Sonett von dem antiken, dem orientalischen und dem romanischen Geist geschaffen worden sind, während der deutsche Geist gleiches niemals erzielte. Es sind Belege für das Allgemeine, in dem der Nichtdeutsche sich rasch zurechtfindet, das ihm vertraut und wie selbstverständlicher künstlerischer Ausdruck erscheint. Dem Deutschen dünken diese allgemeinen Formen, diese überindividuellen Gebilde weit eher Künstelei zu sein. Seinem Formgefühl ist die einmalige, individuelle Form echterer und reinerer, vor allem unmittelbarerer Ausdruck eines inneren Vorgangs.

Auf dem See ist ein besonders ausgeprägter Fall. So fessellos schmiegt sich auch in Goethes Lyrik die metrische Formung nicht immer dem Erlebnis an. Es ist von Wichtigkeit, daß gerade die Lili-Stimmungen solche Gebilde in Goethe wachriefen. Ich nenne als nächstverwandten Fall die Verse: *Ange-*

denken du verklungner Freude, das ich immer noch am Halse trage . . . ., das Lied, das die Ueberschrift trägt: *An ein goldnes Herz, das er am Halse trug.* Auf Dreiteilung ist auch dies Lied angelegt. Jeder der drei Teile hat seinen eigenen Rhythmus nnd sein besonderes Reimgesetz. Im Gegensatz zu strophischen Liedern haben solche Sänge etwas von durchkomponierten Gedichten an sich.

Tiecks Gedicht aus der *Magelone* steigert nur, was von Goethe versucht worden war. Der freie Wechsel der Verse, die sich enge dem Wechsel der Stimmung anschmiegen, setzt fort, was Goethe begonnen hatte. Schon ein flüchtiger Vergleich lehrt, daß vieles, was an Tiecks Gedicht nur wie Willkür eines überbeweglichen, mit Formen spielenden Dichters erscheint, bloße Übernahme von Goethes Brauch ist.

Daß Tiecks Lied auf Dreiteilung angelegt ist, war schon zu beobachten. Es stimmt durch solche Art des Baus mit Goethes *Auf dem See* überein. Ebenso verhält es sich mit dem Wechsel des Maßes, den ich oben buchte. Tiecks Lied ist überdies völlig aus der inneren Bewegung des Augenblicks in Worte umgesetzt, es ist Gegenwart, nicht überlegender Blick auf etwas Abgeschlossenes. Es erweckt wie Goethes Lied den Eindruck, daß der Dichter, als er anfing, noch nicht wußte, wo er enden werde.

Es ist jedoch nicht bloß Abklatsch von Goethes Form. Sonst hätte es nicht das Einmalige und ganz Persönliche, das Grundbedingung der Form ist, die ich mit Simmel als deutsche Form fasse.

Jeder der drei Teile hat zwei Abschnitte. In den beiden Abschnitten des ersten Teils erscheinen zwei schroff gegensätzliche Themen: Uebermaß augenblicklichen Glücks und Angst vor Lebensüberdruß, wenn der Augenblick des Glücks vorbei sein wird. Der zweite Teil vertieft und wandelt ab das Thema vom kurzen Glück und von der Pein, es nicht festhalten zu können. Der dritte Teil findet einen Standpunkt, von dem aus sich diese Pein überwinden läßt: zuversichtlich und wagemutig geht der Dichter seinen Weg weiter, bewußt, daß ihm auch die Zukunft gewähren werde, was Vergangenheit und Gegenwart ihm geschenkt haben und schenken. Die Widersprüche des Eingangs gelangen zum Ausgleich, zu versöhnender Lösung.

Viel reicher noch als in Goethes *Auf dem See* ist die Variation der Rhythmen und der Reime. Auch die beiden Abschnitte der einzelnen Teile sind nicht gleich gebaut. Es ist bezeichnend, daß der starke Umschlag aus steigendem in fallenden Rhythmus, der zu Beginn des dritten Teils eintritt, sich schon im zweiten Abschnitt des zweiten Teils leise ankündigt.

Nahe liegt, diesen Reichtum der Variation mit Tiecks musikalischen Neigungen in Verbindung zu bringen. Ich selbst bin zusehr Laie auf dem Gebiet der Musik, als daß ich im einzelnen ausführen könnte, wieweit Tieck hier Züge musikalischer Tonführung übernimmt. Die Dreiteilung, die zwei gegensätzlichen Themen im ersten Teil, ihre Durchführung im zweiten, die Wiederaufnahme im Sinn einer Lösung am Ende: all das deutet auf Verwandtschaft mit der Form der Sonate. Doch auch in den Einzelheiten des Rhythmus, besonders in der fast beiläufigen Vorwegnahme des Rhythmuswechsels ahne ich etwas, das der Musik noch viel näher steht, noch weit mehr Musik ist als Goethes *Auf dem See.*

Ich überlasse Kundigern, das Musikalische von solchen Gedichten genauer zu bestimmen. Allein gegen die Annahme möchte ich mich verwehren, als wolle ich hier nur Schillers Gegenüberstellung des Plastischen und des Musikalischen in Anwendung bringen. Ich meine Musik im eigentlichen, nicht im übertragenen Sinn.

Schiller sagt von dem musikalischen Dichter, daß er wie die Tonkunst bloß einen bestimmten Zustand des Gemüts hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben; von dem plastischen, daß er einen bestimmten Gegenstand nachahmt. Schiller scheidet ausdrücklich das, was in der Poesie wirklich und der Materie nach Musik ist, von den Wirkungen, die sie hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen. Es kann kein Zweifel bestehen, daß Tieck in Schillers Sinn zu den musikalischen Dichtern neigt, zunächst in dem Lied der „Magelone". Es ist auch verdienstvoll, den romantischen Roman zu prüfen, wieweit er auf plastisches Welterfassen, wieweit er auf musikalische Verlorenheit und Weltentrücktheit ausgehe. Allein schon Friedrich Schlegels Aeußerungen über die *Lehrjahre* bezeugen durch den Versuch, den Roman Goethes als Problem musikalischen Baus zu würdigen, daß die Romantiker selbst mehr als den Mangel an Plastik meinten, wenn sie vom Musikalischen einer Dichtung sprachen. Ich versuchte schon mehrfach, musikalische Technik in romantischen Dichtungen nachzuweisen. Ich empfinde sie auch in Tiecks Lyrik, empfinde sie zwar stärker als etwa in dem Lied *Auf dem See*, möchte indes Tiecks Sang wegen dieses Unterschieds durchaus nicht von Goethes Lyrik trennen, wenngleich ohne Zweifel in Schillers Sinn nicht nur Goethe überhaupt, auch vor allem das Lied *Auf dem See* viel plastischer ist als Tieck und als das Lied der *Magelone.*

Mit Schillers Gegensatz des Plastischen und des Musikalischen ist, was ich suche, die künstlerische Form der Romantik, nicht fester zu packen als mit meinen Hilfsmitteln. Ebensowenig fördert der Gegensatz des Apollinischen und des Dionysischen. Natürlich hat — wie schon oben bemerkt ist — das Lied der *Magelone* dionysische Züge. Es gehört auch (nach Worringer) weit mehr dem Gotischen als dem Klassischen an. Von Wölfflins Barockkategorien treffen zum mindesten der Verzicht auf scharfe Umrisse, sogar die Neigung zum Atektonischen, das verhältnismäßig Unklare zu. Allein das Entscheidende ist für mich, daß Tiecks Lied die volle Einmaligkeit und den engen Bezug zum Leben hat, der von Simmel an Rembrandt aufgezeigt wird, daß es nicht die fühlbaren Formgebärden des Barocks an sich trägt, die auf ein Allgemeineres zielen und den einzelnen Fall nur zum Vertreter einer Form von überindividueller Bedeutung machen. Tiecks Lied wird endlich auch nicht getragen von der starken innern Anspannung des Barocks, es ist gut goethisch schlichter Ausdruck des Lebens.

Mit Goethe sucht Tieck dem Leben und seiner Beweglichkeit nahezubleiben, indem er reichen Wechsel der Verskunst einführt. Ganz verfehlt wäre, Gleiches schon für Klopstocks freie Rhythmen in Anspruch zu nehmen. Klopstocks Sang bewährt sich auch in Klopstocks eigenster Form, in freien Rhythmen, als Barock. Klopstock ist alles eher als ein Dichter, der dem einzelnen Fall seinen individuellsten Ausdruck leihen will und das Leben nie zu lebensferner

Form steigert. In ihm waltet der starke Schwung des Barocks, der jeder Erscheinung sein Gesetz aufdrängt. Er war nie schwungvoller, d.h. lebensferner als in seinen freien Rhythmen. Er selbst dachte an Pindar, als er sie schuf. Sie sind in ihrem Formwillen urverwandt der Bibel und dem Sang Ossians. Sie stehen deshalb deutscher Form in Goethes Sinn fern. Wenn Goethe selbst zu freien Rhythmen griff, milderte sich die innere Spannung beträchtlich. Tiecks freirhythmische Gedichte aus Italien von 1805 geben vollends den Schwung von Klopstocks freien Rhythmen völlig auf. Darum klangen sie manchem Ohr wie platte ungebundene Rede.

Der Formwille von Klopstocks oder Ossians Sängen herrscht jetzt ebenso bei Paul Claudel wie bei vielen unserer jüngsten deutschen Dichter. Es ist das Biblisch-Feierliche, es gewinnt die Kennzeichen einer weihevoll gespielten Rolle. Deutscher Form stand mit Goethe die Romantik viel näher. Das sei nicht als Anklage gegen unsere Jüngsten vorgebracht. Sie erstreben ja Abkehr vom individuellen Leben. Sie gehen mit Absicht ins Allgemeine. Auch sie haben eine Ausdrucksform, die ihnen notwendig ist. Sie ist allerdings längst nicht mehr als neuromantisch zu bezeichnen.

Wieder anders sind die sogenannten madrigalischen Formen des achtzehnten Jahrhunderts. Wenn Gleim oder Gellert ungleich lange Verse miteinander verknüpfen und dem Reim viel Freiheit lassen, so suchen sie nicht möglichst individuelle Form und möglichst unbeirrte Erfassung des Augenblicks. Ihnen ist es verallgemeinernder Ausdruck der leichten Anmut des Rokoko. Auch das ist Widerspruch gegen das Barock. Es geht indes wie alles Rokoko mit Bewußtsein ins Spielende über. Der Weg von solchem Rokoko zu Goethe ist kürzer als der Weg vom Barock zu Goethe. Wirklich übte sich Goethe zuerst in der lockern und beweglichen Form des Rokoko, ehe er den Schritt weiter tat zu einer echter deutschen Form. Er hatte, als er dies wagte, eine Rolle aufzugeben. Denn Rokoko spielt eine Rolle, die Rolle des galanten, leichtherzigen Weltmanns.

Das Wesen echtester Lyrik Goethes, das Eigentümlich-Deutsche seiner besten Lieder ist der völlige Verzicht auf alles Rollenhafte und Schauspielermäßige. Ist es aber nicht unvorsichtig, verwandte Form einem Dichter zuzutrauen, der wie Tieck der geborene Schauspieler war und Rollen virtuos zu agieren verstand? Ich gebe gern zu, daß Tieck sehr selten zu Schöpfungen gelangte, in denen er nach dem Willen deutscher Form sich nicht in Szene setzte. Der feinfühlige Solger sagte am 23. Nov. 1816 seinem Freunde Tieck auf den Kopf zu, daß dessen *Genoveva* aus einer religiösen Sinnesart stamme, die zur Zeit der Abfassung nicht Tiecks „gegenwärtiger Zustand" gewesen sei. Solger verspürte darum auch, wo *Genoveva* nicht ganz rein klang. Doch nicht nur *Genoveva* bezeugt, wie gern Tieck sich in einen Zustand hineinsteigerte, der seinem augenblicklichen Zustand widersprach.

Das gilt nicht nur von Tieck. Dem deutschen Formwillen der Romantik stand ein starker Zug entgegen, der bei der Mehrzahl der Romantiker sich beobachten läßt: die Neigung, sich in Gewande aus ferner Zeit oder aus fernen Landen zu hüllen.

Die Romantiker spielten auch Rollen, wenn sie sich allzu altdeutsch gaben. Ihr Archaisieren führte sie noch dann leicht von echter deutscher Form weg,

wenn das Alte, das sie vorzustellen suchten, deutsch war. Ein lyrischer Künstler von Uhlands Grösse drang nur mühsam durch schauspielerhafte Verwertung altdeutscher Form zu der Unmittelbarkeit und Einmaligkeit Goethes hindurch. Aber ihm glückte es wirklich, deutsche Form zu erreichen. Wilhelm Müller kam viel schwerer und viel seltener aus dem Rollenhaften heraus. Nur übersehe man nicht, daß auch der Dichter des *Westöstlichen Diwans* mit Willen eine Rolle spielte. Immerhin mied er ebenso das Gasel, überhaupt die festen und überindividuellen Formen des Orients, wie er nur widerstrebend und nur für kurze Zeit sich des Sonetts bediente.

Wer aber hetzte das Sonett eifriger zu Tode als die Romantiker? Hier ist zweierlei zu unterscheiden. Erstlich geriet die Romantik durch Wilhelm Schlegel in das Fahrwasser der romanischen Formen. Wilhelm Schlegel, der geborene Uebersetzer, hatte nicht nur wenig echtromantisches Blut in seinen Adern, er spielte auch noch eine Rolle, wenn er der Lyrik Goethes ganz nahekam. Ein Lyriker von Gottes Gnaden war er sicherlich nicht.

Zweitens wurde unter romantischen Händen das Sonett seiner Formbedeutung schier entfremdet. Als Arnim die *Geschichte des Herrn Sonet und des Fräuleins Sonete* in fast hundert Sonetten erzählte, blieb von dem Wesen des Sonetts nur sehr wenig übrig. Gerade Arnim trug deutschen Formwillen in sich. Wer sang je so *für sich* wie Arnim? Er tat es auch noch, wenn er an Fremdes anknüpfte und es weitersang. Dennoch fielen ihm ein paar Gedichte zu, die ganz aus dem Augenblick geschöpft und ganz persönlich, zugleich frei von aller inneren Ueberspannung sind. In höherem Sinn kommen einige Lieder Brentanos der deutschen Form Goethes nahe. Sie wirken wie Goethes Jugendlyrik.

Wenige Romantiker verwirklichten deutschen Formwillen so erfolgreich wie Novalis. Friedrich Schlegel traf den Nagel auf den Kopf, als er von Hardenbergs geistlichen Liedern sagte, die Poesie darin habe mit nichts Aehnlichkeit als mit den innigsten und tiefsten unter Goethes frühern kleinen Gedichten. In den geistlichen Liedern herrscht volle Unmittelbarkeit, die ganze Selbstverständlichkeit, die für ein deutsches Ohr in Goethes Jugendlyrik waltet. Ein gleich starker Beweis für Hardenbergs Fähigkeit, alles Gewollte und Gesuchte, alles Schauspielermäßige beiseite zu lassen, ist die Darstellungsform seines *Ofterdingen*. Sie schulte sich bewußt an Goethe, sie traf mit unbewußter Sicherheit den Ton, der fortan für romantische Versuche, Altheimisches vorzutragen, bindende Kraft hatte. Wie fern ist diesem Ton selbst noch Tiecks *Blonder Eckbert!* Uns ist er durch die *Kinder- und Hausmärchen* am vertrautesten geworden. Eine Untersuchung, die das alles nachweisen soll, liegt seit Jahren abgeschlossen in meinem Pult. Die Zeitumstände hinderten bisher ihre Veröffentlichung.

Unmittelbare und — nach deutschem Gefühl — ungekünstelte Wiedergabe des Lebens und vor allem des einzelnen bewegten Augenblicks erstrebten nach Goethes Vorbild die Romantiker. Darum war ihnen der Roman Goethes, der — mindestens zum größten Teil — ohne jede Uebersteigerung und ohne gewollte Inszenesetzung den Reichtum des Lebens abspiegelte, waren ihnen die *Lehrjahre* so lieb. Nicht nur in Romanen erstrebten sie das gleiche Ziel. Auch ihre Dramen wollten den bewegten Augenblick erfassen und das Leben

ohne formende Eingriffe wiedergeben. Zuweilen glückte es ihnen an einzelnen Stellen. Doch die Tragödie ist eine Schöpfung der Griechen, ist daher von Haus aus eine der überindividuellen Formen, die ihrem Inhalt ein fühlbares Gesetz auferlegen. Ist es überhaupt schon einem deutschen Dichter geglückt, diese überindividuelle, allgemeine Form, deren Gesetz in ihrer Gestalt und nicht in dem innern Leben des Dargestellten ruht oder zu ruhen scheint, mit deutschem Formwillen ganz zu erfüllen? Die Romantiker meinten, mit Shakespeares Hilfe dem fernen Ziel zustreben zu können. Allein mag Shakespeare gleich Rembrandt auf Leben und Individualität ausgegangen sein, er war doch weit mehr – und da weiche ich von Simmel ab – von der starken innern Spannung des Barocks beseelt als Rembrandt. Richard III. oder Othello, König Lear oder Hamlet haben nicht das Selbstverständliche von Bürgermeister Six. Die Menschen der romantischen Dramen sind fast durchweg viel deutscher als Shakespeares Menschen, sie sind erfüllt von geringerer seelischer Wucht, ihre Gebärde ist gedämpfter. Weit näher steht Goethes Götz von Berlichingen den romantischen Gestalten.

Götz von Berlichingen gab der Abneigung gegen vorbestimmte Form, dieser Grundabsicht deutschen Formwillens, nach in einem Aufbau, der noch viel lockerer ist als der Bau von Shakespeares Dramen. Zumal in erster Gestalt kam *Götz* sogar völliger Ablehnung der Grenzen nahe, die — im Sinn einer allgemeingültigen Formung — zwischen Epos und Drama bestehen. Er zog also die letzten Folgerungen aus der deutschen Absicht, die Form durch keinerlei überindividuelle Gesetze bestimmen zu lassen. Wie rasch Goethe diesen Weg aufgab, war schon oben hervorzuheben. Die Romantiker kehrten zurück zu Goethes ersten Absichten. In englischen Stücken, die fälschlich auf Shakespeares Rechnung gesetzt wurden, suchten sie Stützen ihres Verfahrens. Dem Wunsche der Romantiker, der stimmungsreichen Bewegung des Lebens im Sinn deutscher Form einen wechselvollen Ausdruck zu geben, kam spanische Bühnenkunst entgegen. Merkwürdige Kreuzungen ergaben sich. Der reiche Formschmuck romanischer Kunst mußte deutschem Brauche dienen, die Bewegtheit des Augenblicks zu spiegeln. Selbstverständlich erweichte sich die straffere spanische Form unter den Händen der Romantiker, auch wenn sie auf Calderons Spuren wandelten und ihre Füße scheinbar genau in diese Spuren setzten.

Dem Augenblick und seiner abwechslungsreichen Bewegung eine vielgestaltige Form von ungewöhnlicher Anschmiegsamkeit zu schenken, glückte in vorbildlicher Weise den Anfängen von Goethes *Faust*. Der *Urfaust* ruht in allem Wesentlichen auf dem Formgesetz, das sich in dem Lied *Auf dem See* auslebt. Er meidet alle Verallgemeinerung der Gestaltung, er verschlingt den Knittelvers mit ungebundener Rede und flicht lyrische Gebilde ein, die auf überindividuelle Formung verzichten. Wohl milderte auf dem Wege zum *Fragment* und zum ganzen ersten Teil Goethe den Reichtum solcher Abwechslung, die sich dem Augenblick und seiner Stimmung anpaßt. Aber noch immer blieb genug übrig von der Formbeweglichkeit der Anfänge des *Faust*. Freilich bedeutet die Umwandlung der Szene in Auerbachs Keller und der Kerkerszene in Verse ein Zugeständnis an Vereinheitlichung der Form. Vielgestaltig ist auch der zweite Teil. Er berührt sich mehrfach mit der

Technik romantischer Dramen, er kann wie bewußte Uebernahme romantischer Formbräuche wirken, er gilt als Beweis, wie eng altgoethische Kunst mit der Romantik verschwistert ist. Allein die Wahl der wechselnden Formen hat im zweiten Teil etwas von bewußter Uebung im Sinne einer wohlordnenden Architektonik. Näher steht im *Urfaust* dem bewegten Leben die künstlerische Wortgestalt. Der alte Goethe dichtet aus größerer Entfernung vom erregungsreichen Augenblick. Der Gegenwartseindruck seiner Jugendlyrik gehört dem *Urfaust* in weit stärkerem Ausmaß an. Deutsche Form ist am *Urfaust* besser zu ergründen.

Der *Urfaust* entstammt dem Sturm uud Drang. Wenn wirklich die Romantik im Sinn des jungen Goethe die deutsche Form erstrebte, die ich mit Simmels Hilfe zu bestimmen suche, so rückt die Romantik dem Sturm und Drang wieder sehr nahe. Ich indes legte bisher immer viel Gewicht auf den Gegensatz beider Richtungen. Gleichwohl glaube ich nicht, mir jetzt zu widersprechen. Auch die enge Verwandtschaft, die ich hier aufdeckte, beseitigt nicht die beträchtlichen Unterschiede.

Im Sinn deutscher Form streben beide Richtungen, dem Reichtum des Lebens möglichst nahezubleiben und ihn nicht durch vorbedachte und allgemeiner gültige Gestaltungsmöglichkeiten zu beeinträchtigen. Doch Sturm und Drang nimmt die Aufgabe mehr im Sinn der Eindruckskunst, Romantik errichtet ihr Weltbild auf idealistischer Grundlage. Die ältere Schicht nimmt das Leben mehr von außen, die jüngere mehr von innen. Daher wahrt die ältere viel erfolgreicher die Treue der Abspiegelung, ist darum auch blut- und saftvoller als die Romantik. Goethe verbindet, was in seiner Umgebung sich trennt. Er nimmt die Augenkunst, die er schon in seiner Jugend als Stürmer und Dränger übt, hinüber in seine Reifezeit, die mehr und mehr idealistischer Haltung sich nähert. —

Ich möchte die Fäden, die leicht weiterzuspinnen wären, jetzt fallen lassen. Was ich zuletzt vorbrachte, soll bezeugen, daß ich mit Hilfe der Grundbegriffe künstlerischen Gestaltens, die ich von Betrachtern der bildenden Kunst übernehme, nicht bloß große Gruppen schaffen möchte, sondern sie lieber verwerte, für den vielfachen und zusammengesetzten Reichtum der einzelnen Erscheinungen scharfumschriebene Ausdrücke zu gewinnen, die bloße Eindrücke in eindeutige Begriffe umsetzen. Ich gehe da bewußt von Wölfflin ab, in gewissem Sinne auch von Simmel. Um keinen Preis möchte ich die einzelne Erscheinung mühsam in einen Zusammenhang hineindrängen, der ihr nicht völlig angemessen ist. Ohne Zweifel behandelt Wölfflin die Grenzfälle mit viel Feinheit und mit großem Scharfsinn. Ungefährlicher indes bleibt, von vornherein zuzugeben, daß im einzelnen Kunstwerk, ja auch in der Leistung einer Reihe von Künstlern Typisches aus entgegengesetzten Kategorien der Formgebung sich zusammenfinden kann. So reinlich wie Wölfflins Zeichnung fällt meine freilich nicht aus. Allein wenn ich der deutschen Romantik einen Formwillen zuschreibe, der auch der Formwille Goethes war und den ich als ausgesprochen deutsch hinstelle, so liegt mir ganz fern, alle Schöpfungen sei's Goethes, sei's der Romantik ohne Ein schränkung auf diesen Formwillen zurückzuleiten.

Dresden. O. WALZEL.

TOUTER – TILLE – TOELLE.

In jaargang III, bl. 281 vv. schijnt Mej. C. R. Meibergen verband te willen brengen tusschen het in verschillende Nederlandsche dialecten voorkomende ***touter*** (***talter, tolter***) = schommel en het Friesch-Groningsche ***til(le)*** of ***tilt*** = vaste brug, planken brug.

Het fri. ***til*** is waarschijnlijk één met ahd. ***dil*** (nhd. Diele) en behoort volgens ten Doornkaat Koolman tot een wortel ***tal.***

Mej. Meibergen zegt dan verder:

„Denken we hierbij nog even aan Skeat's opmerking (p. 282) onder ***to tilt,*** Icel. ***tölta,*** Swed. ***tulta***: "all from a Teutonic base talt, root unknown". Is het onmogelijk, dat deze onbekende wortel de wortel ***tal*** is, die ten Doornkaat Koolman geeft?"

Deze vraag is merkwaardig in zooverre als de schrijfster ze zelf reeds heeft beantwoord in hare aanhaling uit Franck v. Wyk's *Etym. W.*: „***Til(le)*** brug oostfriesch. Een fri. woord met een *t* uit þ, met de oorspr. bet. *plank*".

De anlauts-*t* van fri. til = brug (ahd. dil, Ned. deel) stamt van een idg. t; vgl.

lat. ***tres*** –	engl. ***three*** –	fri. ***trije.***
„ ***tegere*** –	„ ***thatch*** –	„ ***tek.***
„ ***tenuis*** –	„ ***thin*** –	„ ***tin.***

De anlauts-*t* van o.e. ***tealt,*** mnd. ***touter*** komt van idg. ***d,*** evenals die van fri. ***til*** = duiventil, dat dus niets te maken heeft met ***til*** = brug. Beide woorden ***til*** hebben m. i. ook semantisch niets uit te staan met ***touter.***

Aan 't slot van haar artikel komt Mej. M. te spreken op 't fri. ***toelle*** (spr. ***twolle***) = 1) een houten bankje, waarop men zit te melken; 2) een koekhakblok op drie pooten; 3) de naaf van een wagenrad. Zij vraagt: „Zit hier ook iets van minder stevig, onvast in?"

Ik houd fri. ***toelle*** voor een leenwoord, n.l. lat. ***tabula,*** misschien vroegtijdig opgenomen. (Vgl. ahd. ***zabal,*** dat nog de Hochdeutsche Lautverschiebung heeft meegemaakt).

De ontwikkeling ware dan ongeveer: ***tabula*** > ***tavula*** > ***taola*** > ***twolle***; vgl. ahd. ***nabulo*** (navel) = fri. nôlle.

Ook het fri. ***toelle*** is dus vermoedelijk geen familie van ***touter.***

Leeuwarden. H. ANNEMA.

HALF PRECEDED OR FOLLOWED BY THE (IN)DEFINITE ARTICLE OR OTHER MODIFIERS.

I. *Half* may be an *adjective,* and as such stands ***immediately before the noun.*** Like other adjectives in the same position it may be preceded by ***the article*** (definite as well as indefinite) or ***other modifiers.***

As far as the meaning is concerned we may distinguish the following cases:

a. A whole is divided into two equal parts, as in: It would take you ***a good half-hour*** to disentangle it (the tow-line) again (J. K. Jerome, *Three Men in a Boat*)[1].

---

[1]) ***half-hour*** must mean ***30 minutes*** here, otherwise the adjective ***good*** would be superfluous.

Some half-dozen (ideas) have fixed themselves immutably in certain minds (G. Moore, *Evelyn Innes*)[1].

b. The sense has become vaguer, because the idea of division into two equal parts has weakened[2]; e.g. Pointing out ***a half-dozen*** of people in the room (Murray, *N. E. D.*).
The young woman sat upon the hillock with ***the half-dozen*** tatterdemalions round her (M. Hewlett, *The Spanish Jade*).
Humphrey has been nodding ***this half-hour***; had he not better go to bed? (Cpt. Marryat, *The Children of the New Forest*).

c. The adjective has lost its meaning altogether, so that it merely expresses *imperfection, incompleteness*[3]; e.g.
He learned afterwards to look back on that wild garden of his youth with only ***a half regret*** (W. Pater, *The Renaissance*).
"I am so proud myself", she said with ***a half smile*** upon her lips (M. E. Braddon, *Sir Jasper's Tenant*).

In connection with what precedes, we may observe that, when *half* is immediately followed by a noun, it forms a compound with it — to a certain extent at least. This is of course especially the case, when the word no longer expresses division into two equal parts. In order to indicate that *half* and the following word constitute a unit, they are often connected by a hyphen[4].

Cf. I can open ***this half-year*** with congratulating my pupils (*N. E. D.*).
The inspector watched her teaching ***some half-minute***, before she became aware of his presence (Th. Hardy, *Jude the Obscure*).

II. *Half* may also be a *substantive*, meaning one of the two equal parts into which a whole is divided, but often with a vaguer meaning[5]). In this case it may be preceded by the *(in)definite article* or *other modifiers* and followed by *of + a (pro)noun, a numeral* or *a noun-clause*[6], in the same way as *quarter*. This construction was already used in M. E., as in:

Ar he *þe half o þaa* haa slayn (*Cursor Mundi*)[7]. In Mod. English it is very common:

There was only ***the half of a seal*** sinking to the bottom (*London Magazine, February*, 1917).

The cold and the hunger had taken ***the half of my strength*** away (P. Mac Gill, *The Children of the Dead End*).

One half of the men were seriously ill (*N. E. D.*). I have asked about men in my company, and found that ***a half of them*** under the flags were driven thither on account of a woman (Henry Esmond, *Thackeray*)[8].

In a fortnight more she will be ready to manage ***her half of an English***

---

1) *some* would not be necessary if *half-dozen* did not mean *six*.
2) This seems to be the most usual sense of *half* in this position.
3) See *N. E. D., half*, adj. 4.
4) See *N. E. D., half*, adj. 1*a*.
5) D. *helft*.
6) See Poutsma, Ch. XXXI, 59, p. 665, 5, 6.
7) *N. E. D.*
8) Poutsma, Ch. XXXI, 59.

county as though she had been at it all her days (R. Whiteing, ***No. 5, John Street***).

If he had to do ***the half of what he promises to do***, he 'd be a good deal older a man than he will be when he dies (J. Oxenham, *A Simple Beguiler*).

If ***the half of this*** be true, I will turn Christian (Kingsley, ***Hereward the Wake***) [1]).

Note. When the noun *half* is preceded by a modifier, the preposition *of* is rarely suppressed:

And *the half my men* are sick (Revenge, *Tennyson*) [2]).

The party 'gainst the which he doth contrive, shall seize *one half his goods* (Shakespeare, *The Merchant of Venice*).

III. The absence of a modifier in the constructions discussed in the preceding section leads to combinations as ***half of my money***, ***half of this*** etc., in which *half* is of course also a *substantive*. Its *function*, however, is rather that of *an indefinite numeral*, as that of *much*, *many*, *some*, etc. in ***much of the money***, ***many of the books***, ***some of them***, etc. [3]).

Half of is found before:

a. A *personal pronoun*, as in: This is the great Agra treasure. *Half of it* is yours and half is Thaddeus Sholto's (Conan Doyle, *The Sign of Four*).

b. A *numeral*, e.g. Twenty shillings a day for such a fellow? *Half of twenty* is too much (*Strand Magazine, November*, 1916).

c. A *demonstrative pronoun*, as in: *Half of this* would be sufficient to make one mad (*Punch, Febr. 28*, '17).

d. A *substantive:* He gave me *half of the food* which he had brought from home for his daily meal (*The Children of the Dead End*).

e. A *noun-clause*, e g. *Half of what the German papers say about this*, is a lie (*Ill. L. News, Febr. 3*, 17).

IV. Most of the constructions we have mentioned in III, are also found without the preposition *of*. *Of*, however, must be used:

a. before a *personal pronoun*.

b. before a *numeral*, except when a noun follows in which case *of* may be suppressed, as in: *half a hundred places*, *half ten thousand pounds* [4]). Cf. He wanted *half thirty-one and three eighths inches* from the corner (*Three Men in a Boat*).

Of is sometimes absent:

a. before a *demonstrative pronoun*, which, however, occur's rarely: Before *half this* was said (R. Kipling, *Stalky & Co.*) [5]).

b. before *a noun*, which happens very frequently: What master tradesman does not wish to keep an apprentice who saves him *half his labour* (*Jude The Obscure*).

---

1) Poutsma, Ch. XXXI, 59.
2) Poutsma, Ch. XXXI, 59.
3) See Poutsma, Ch. XXXI, 59, where it is also considered as an *indef. numeral;* in Ch. V 16, VII, it is called *a noun*.
4) See Jespersen, 12, 58.
5) Jespersen, 12. 58.

c. before a *noun-clause:* More than *half what the South African War cost Great Britain* (*Rev. of Reviews*).[1]).

Note 1. Instead of *what*, we sometimes find *that:* All these are not *half that I owe* (Cowper, *Gratitude*)[2]). She would not say *half that remained to be said* (J. Austen, *Pride and Prejudice*)[3]).

Note 2. Sometimes both *of* and *the connective* are suppressed: *Half they hear at public meetings*, is false (*Westminster Gazette*)[4]).

V. When *half* is immediately followed by a *demonstrative pronoun* or *noun-clause*, it seems to be beyond any doubt that the word is a *noun*, so that we may really speak of the suppression of the preposition *of* after it. Its function, however, as we already saw, is rather that of an *indef. numeral* (see III).

But the case is different when a *noun* follows as in *half his friends, half his money*, where there is as much reason to call it an *adjective*, in which case we cannot speak of the suppression of *of.*

As a matter of fact Jespersen[5]) and Murray[6]) *do* call it an *adjective* in this construction, but Jespersen adds that "it was possible that it originated in cases in which *half* was an adverb", and Murray subjoins the restriction that in Mod. English it is often viewed as a noun with *of* suppressed.

Its meaning is decidedly not always that of an *adjective*, as may be proved by the analysis of such sentences as *only half his books were bound, half his friends were angry with him.* Poutsma is of opinion that in modern English it is *not* an *adjective.* He starts from the point of view that it is properly speaking a *noun*[7]), but that in such like expressions[8]), it assumes the character of an *adverb.*

There seems to be little doubt that originally *half* was an *adjective* in these constructions, which may be proved by the fact that it was inflected in O. E. and early M. E.[9]), even in cases where its meaning points rather to its being a noun:

He brohte ham *halue his oxen* (Layamon, *Brut*)[10]).

Halfe the charges and *halfe the wages* of his souldiers (Hall, *Chron. Edw. IV*)[10]).

It is probable, however, that by the side of the expressions in which *half* was an *adjective*, there arose (at a much later date) similar constructions, which found their origin in combinations as *half of his books.* This must have been especially the case, when the following nouns denoted persons or things which could not be divided into two equal parts. Thus *half of his friends*, became *half his friends*, etc.

---

1) Poutsma, Ch. XXXI, 59, 1.
2) *N. E. D.*
3) Jespersen, 12. 58. — I believe that this construction is unusual in present-day English: neither Murray nor Jespersen gives examples of a later date than those quoted above.
4) Poutsma, Ch. XXXI, 59, 1.
5) Jespersen, 12. 58.
6) *N. E. D, half, adj.,* 1*b*.
7) Poutsma, Ch. V, 16, VII.
8) Poutsma, Ch. V, 16, VII; Ch. XXXI, 59.
9) See *N. E. D. half adj.,* 1*b*.
10) *N. E. D.*

The adjectival character of *half*, also in modern use, is still seen in the expression *half a one:*

The Cratchit family drew round the hearth in what Bob called a circle, meaning *half a one* (Ch. Dickens, *Christmas Carol*).

We may compare the use of *half* in this expression with that of *such* in *such a one:*

"(Have you) bought a fairing for one of your children?" she inquired. "I have but one," he answered, "but she is *such a one!*" (S. Baring-Gould, *Jephunneh*).

Half has also the nature of an *adjective* in modern English, when it is not separated from the noun by a modifier, as in *half England knows it.*

VI. We have now seen that *half* before a noun may be either preceded or followed by a modifier. Very often the two constructions are used side by side, as *half a year* and *a half-year, half a crown* and *a half-crown.* This is especially the case when the modifier is *an indefinite article.* Before we discuss the question whether there is any difference between these expressions, we want to draw the reader's attention to two cases in which only one construction is possible:

a. *Half* must *follow* the modifier when it is used figuratively, as in *half smile, half regret*, etc. (see I*c*).

b. *Half* must *precede* the modifier, when the meaning is distinctly *half the number of, half the quantity of, half the amount of*, in which meaning it assumes the character of an *adverb of degree or quantity* and is felt to have originated in cases where it was a noun, rather than in cases where it was an adjective (see V). Thus *half* cannot follow the modifier in:

He would at this moment have sacrificed *half his fortune* (Baroness Orczy, *I will Repay*).

When the fight became visible, *half the knights* on each side were dismounted (Sir W. Scott, *Ivanhoe*).

I would give *half the years* of my life to get you out of Kronstadt to-night (M. Pemberton, *A Woman of Kronstadt*).

Battered by the guns of the British destroyers and with *half the crew casualties* (*Ill. London News, Febr. 3, '17*).

As to the difference in sense between *a half-crown* and *half-a-crown* etc., we may quote Murray [1]: "When these (= expressions consisting of *half* and a substantive) are viewed as independent numbers, amounts, coins, etc., *half* is preceded by *a, the*, etc., and hyphened to the substantive, as *a half-dozen, the half-bushel, his half-pound, a long half-hour, a bad half-crown. A half-crown* is the silver coin worth *2 s. 6 d.*; *half-a-crown* includes the equivalent amount in any coins, e.g. in five sixpences."

Thus *half* cannot have another place in: To know what life at *half-a-crown* a day is like, one ought to have nothing but *the half-crown* (*No. 5, John Street*).

The following quotations may further illustrate the principle that *half* is

---

[1]) *N. E. D., half, adj.,* 1*c.*

not separated from the noun, when it forms a unit with it. In some cases this may be easily gathered from the fact that there is a qualifying word which refers to the whole expression:

Give this horse ***half a feed*** [1]) of corn, then some water, and then ***the other half feed*** (*The Spanish Jade*).

Jude sat with ***the half-dozen*** people forming the congregation *(Jude the Obscure).*

I can open ***this half-year*** with congratulating my pupils (*N. E. D.*).

The inspector watched her teaching ***some half-minute,*** before she became aware of his presence *(Jude the Obscure).*

It would take you ***a good half-hour*** to disentangle it (the tow-line) again (*Three Men in a Boat*).

VII. In spite of what has been said in the preceding section, there is often no difference in meaning, no matter whether the modifier precedes or follows. This is especially the case when the modifier is an ***indefinite article:***

Pointing out ***a half-dozen*** of people in the room (*N. E. D.*).

I took up a paper from the dusty heap of journals and read ***half-a-dozen*** vapid paragraphs (*Sir Jasper's Tenant*).

He had been nodding over his book for more than ***a half-hour*** (***Strand-Magazine, October,*** 1916).

A country-town about ***half-an-hour*** from London (*N. E. D.*).

(*A*) ***half-crown*** (is) a coin of Great Britain (*N. E. D.*).

Now, Mrs. Gilpin, when she saw | Her husband posting down | Into the country far away | She pulled out ***half-a-crown*** (W. Cowper, ***John Gilpin***).

"Here 's ***half-a-crown*** for your black eye," said George, handing his antagonist a silver coin (***London Magazine, February,*** '17).

Note 1. Even when ***half*** cannot express ***division,*** so when it has a ***figurative*** meaning, and properly speaking forms a unit with the noun, we sometimes find it followed by the ***indef. art.***: During the final period ***half a hurricane*** got up, lashing the trees into a thunder of their own (***London Magazine, October*** '17).

Note 2. There is of course a difference between ***half another + noun*** (= the half of another whole), and ***another half + noun*** (= another half of a whole). So ***half another glass*** = the half of another glass (when one has had one or more whole glasses); ***another half-glass*** = another half-filled glass (when one has had half a glass). Cf. And yet she held him on delayingly | .... | Till ***half another year*** had slipt away (Tennyson, ***Enoch Arden***). Having ***another half-hour*** on his hands, his feet involuntarily took him through the venerable grave-yard ***(Jude the Obscure).***

Rotterdam. R. VOLBEDA.

---

[1]) Here the meaning is *half the quantity of.*

THE PRONUNCIATION OF *WORD*.

The vowel in *word* is difficult to explain; see Horn, *Hist. neuengl. Gramm.*, p. 90, Anm. 6. The modern pronunciation must have developed from an earlier [wʌrd] < [wurd]. The difficulty is how to account for early mod. E. [wurd]. It might be a shortening of late M. E. [wu : rd] < earlier M. E. [wo : rd], the usual change of [u : r] to [ɔ : r] before a consonant having been prevented by the preceding *w*. It is, however, impossible to find a plausible reason for the shortening of [u :] in *word*. But what constitutes a more serious objection against the assumption that [wurd] goes back to [wu : rd] is the fact that the existence of [wu : rd] in early Mod. and late M. E. cannot be proved.

The spelling both in M. E. and in Mod. E. is generally *word*. *Woord* is seldom found before 1400; *woordis* occurs twice in Wycliffe (first version), viz. in Dan. 3.97 and Ez. 33.31; otherwise W. always has *word*, *wordis*. This is significant, because W. mostly writes *boord* and *toord* [1]).

From the middle of the 15th century onwards *woord* occurs pretty frequently, as appears from the following list of instances.

Lydgate, *St. Edm. and Fremund* [2]) Harl. text, III, 997, *woord*; II, 37, 83, 636; III, 537, 958 *woordes*; III, 1090 *woordys*. The Ashm. text frequently has *woordys*.

La Belle Dame Sanz Mercy [3]) (MS. c. 1460), 340, *woordes*.

Paston Letters, 1448 Edm. P. 58/71 *woordes*; 1452 (?), Agn. P. 183/247 *woord*; 1456 Fastolf XXXIX/57 *woord*, etc. The spelling *woord[ys]* is particularly frequent in the letters of 3 John P., 607/349; 628/384; 631/388 bis; etc.; I have noted at least 30 instances. *Woord* further occurs 617/364 and 629/386 (Marg. P., date 1469), and 885/321 (Eliz. Browne, date 1485).

An instance of *woord* is quoted from a *Suffolk Will* by Dibelius, Anglia, XXIII, p. 171.

Latimer, *Sermon on the Ploughers* (Arber), p. 33 *woord*; Introd. to Id. p. 9, *woord*.

Ascham, *Toxophilus* (Arber) 20, 68, 92 *woorde*; 63, 66, 68 (bis) *woordes*.

Sir Thomas More, 6C, 43B, 140C *woorde* [4]).

Tottel's *Misc.*, 97 *woords*.

Brooke, *Rom. and Jul.* 1949 *woord* [5]).

Gosson, *Schoole of Abuse* (Arber) 36, *bywoorde*; 40 *woorde*, 52 *woordes*.

Googe, *Eglogs* (Arber), 121 *woord*.

Gascoigne, *Steele Glass* (Arber), 36 *woorde* (bis); 32, 34, 35 *woordes*.

Whetstone, *Remembrance* (same vol.), 28 *woord*; 19, 23, 25 (bis), 27, 28 (bis) *woord(e)s*.

---

1) Eilers, *Die Dehnung vor dehnenden Konsonantenverbindungen in Mittelenglischen*, p. 113. Eilers comes to the conclusion that in some texts the *o* in *word* is long, in others short, and that in Chancer both ō and ŏ are possible (p. 196). I am not convinced that he has proved the existence of *wōrd* in any dialect (pp. 39, 49, 96, etc), except in the case of the Orrmulum, p. 69.

2) Horstmann, *Alteng Leg. N. F.* pp. 376–445.

3) E. E. T. S.; Or. S. 16.

4) Grünzinger, *Die neuengl. Schriftspr. bei Sir Thomas More*, p. 62.

5) Hoelper, *Die engl. Schr.spr.* etc., p. 19.

Webbe, *Disc. of Eng. Poetry* (Arber), 70 *woordes* (= *Eliz. Ess.* I, p. 281).

Levins, *Manip. Vocab.*, col. 20, 98, 112, 137, 152 *woord(e)*; col. 62, 107, 146 *woords.*

Rob. Laneham's *Letter* (Ballad Soc. 1871), 40, 41, 46, 53 *woord*; 4, 41, 56, 61 *woord(e)s.*

Stanyhurst (*Eliz. Ess.* I), 139 (bis), 140, 142, 143 (bis), 144 (bis), 145 (3 times), 147 *woord(e)*; 137, 138, 139, 143 (bis), 144 (bis), 145 (5 times), 146 (bis) *woordes.*

Rich. Carew (*Eliz. Ess.* II), 289 *woorde*; 287, 290 *woordes.*

Kyd, *Sp. Trag.*, II, 1, 54 *woords.*

Doc. Publ. Rec. Off. 1571—2, publ. by Wallace, *Evol. Eng. Drama*, p. 324 *woordes.*

If we were justified in taking it for granted that in M. E. *oo* always indicated a long sound, while in Early Mod. E. it stood for [u :], we should be obliged to assume that the early modern pronunciation of *word* was [wu:rd], and that owing to some reason unknown to us the long vowel was shortened later on. As the spelling *woord* is found down to the end of the 16th century, and may possibly even occur in the 17th century, we should have to assign the shortening to the first half of the 17th century, and should further have to believe that it took place in a comparatively short time, as otherwise the resulting [u] sound would not have shared the usual change into [ʌ].

It can, however, easily be demonstrated that *oo* does not always represent a long sound in late M. E. and early Mod. Eng. From about the middle of the 15th century onwards *oo* began to be used as a symbol for [u], at first only occasionally, but later on quite frequently. The reason of this orthographic innovation was, no doubt, that M. E. [o :] had become [u :] at that time, while M. E. [u] had remained practically unchanged as yet. The usual symbol for the long sound came to be employed for the corresponding short one, in the same way as in M. E. (and also in early Mod. Eng.) *ou*, originally only used to denote [u :], was not seldom used for [u] as well. When *oo* had once been adopted as one of the ways of representing [u], it of course continued to be used, at any rate for some time, after [u] had begun to change into [ʌ]; cf. the spelling of Mod. E. *blood, flood.*

In the Ashmole text of Lydgate's *St. Edm. and Frem.* we find: III, 1437 *custoom*; I, 474 *mooche*; III, 1121 *wooman*; II, 776; III, 910, 1243 *whiloom*, *whyloom.* This text also employs *oo* for [ɔ], as I, 42, 117, 320, 334, etc. *froom* (11 times); I, 674, 713, 875; III, 685 *boody*; III, 652, *ooff* (= of); II, 428 *croos*, and further frequently in *poort, apoort, dispoort, repoort, suppoort, coord, accoord, discoord, resoort,* etc.

Paston L. 275/378, 348/510 *soom(e)*; 19/37, 70/8, 692/39, 771/153, 771/154 (bis) *soon(e)* (= son); 134/178 *boot* (= but); 239/329 *ootterly*; 739/110 *woorthe.* Further *Good* (= God), *oon* (= on), *smook* (= *smock*), *upoon*, *doos* (= doss), *infoormed* [1]; 452/104, *Scoots* (bis).

Thomas More, *woorke, woorth, woorthy, woorship, woorse, woorste* [2].

---

1) Neumann, *Die Orthographie der Paston Letters von 1422—1461*, p. 59.
2) Grünzinger, *l.c.*, pp. 62, 63.

Ascham, *Tox.*, 116 *woorkemen.*

Gosson, *Sch. of Ab*, 16 *woorshippers*; 16, 21 *woorth*; 41 *woorthy*; 18, 53 *woont*; 18, 51 *woork(es)*; 21 *woonderful*; 74 *woondrous*; 23 *wroonge.*

Whetstone, 20 (bis), 21, 28, 29 *woork(s)*; 21 *woorse*; 20 *woorth*; 29 *woorthy*; 19 *woorthiest.*

Gascoigne, 97 *floong* (pret.); 115 *soong* (pret.; rimes with *tong*); 62 *woonted*; 70 *wroong* (pret.).

Tottel's *Misc.*, 97, 123, 125 *becoom*; 105 *begoon* (pp); 97 (bis) *coom*; 106, 112; *coorage*; 106 *discoomfit*; 104 *goom*; 96 *hoont*; 105 *hoonger*; 107, 116, 128 *noomber*; 116 *noorse*; 109 *roon* (inf.); 98, 100 (bis), 113 (*soom*); 109 *soomer*; 102 (bis), 105, 116, 117 *soon(s)*; 117 *soong* (pp); 98 *soondry*; 118 *troomp*; 2 *woork* (only in 2nd ed.); 97 *woon*; 114, 116, 118 *woont(ed)*.

Brooke, *Rom. and Jul.*, 1188 *begoone*; 18, 1631, 1711 *cooller*; 2333 *coorle*; Pref. 7 *moosled*; 634, 659, 2606 *noorse*; 269 *soodain*; 381 *sootill*; 176, 179, 483 *woonder*; 872 *wroong* (pp); 676, 822, 1514 *woonted* [1]).

Laneham's *Letter*, 47, 50 *abooue*; 43, 59 *amoong*; 47 *belooued*; 36 *boongling*; 8 *coonger*; 8 *coolor*, 50 *cooller*, 53 *coolers* (= colour(s)); 25, 44 *coorage*; 25 *cooragioous*, *coorvez*; 54 *coopls*; 38, 60, 61 *doobl(ed)*; 23 *dooblet*; 39 *doozen*; 31, 46 *floorishing*; 50 *froont*; 38 *hoong* (pret.); 1, 2, 5, etc. *killyngwoorth*, *killingwoorth*, *kenelwoorth*; 23 *loobber*; 47 *looue*; 4, 15, 20, 24, 25, etc. (17 times) *mooch*; 45 *mooney*: 40 *noorish*; 24 *recoouerd*; 38, 40 *schoochion*, *skoochion*; 38, 53, 61 *soom(m)er*; 18 *soomersauts*; 4, 19, 54 *toongs* (= tongues); 38 *trulooue*; 16 *wizdoom*; 56 *woon*; 27, 58, 62 *woont*; 4, 12, 17, 43, 47 (3 times), 52 *woork*; 5 *woormwood*; 22, 27 *woors*, *woorz*; 4, 5 (3 times), 30, 53 *woorth*; 39 *woorthy*; 20, 36, 39 (bis), 40, 44, 45, 56, 57, 59 (bis) *woorship* (*pe*)(*s*), *-full*; 23 *woorts*; 40, 47, *yoo(u)ng*. Further: 43 *bethooght*; 2, 8, 14, 23, 33, 46 (bis), 50, 59, 61 *foorm* (*-es*, *-ed*); 15 *foormer*; 53 *soort*; 44 *woorn.*

Webbe (*Eliz. Ess.* I), 267 *woorthines*; 271 *woorthy.*

Stanyhurst (*l.c.*), 138, 139 *coom*; 139 *coouet*; 139, 147 *discoouer*; 136, 139, 145, 147 (bis), 157 (bis) *soom*; 142 *woonder* [2]).

Harvey (*Eliz. Ess.* II), 230 *woonderous.*

Campion (*Eliz. Ess.* II), 327, 330, 331, 332, 333, 352 *toong.*

Mucedorus, Induction 64 *woorst.*

Arden of Fev. I, 172 *woorth.*

Extr. fr. Banns Whitsun plays [3]) *moonke.*

Breviary 1609 [4]) *woorke.*

Webster, *White Devil* I, I, 8 (bis) *woolfe*; III II, 81 *coosning.*

Price, *Hist. of Abl. in strong verbs*, pp. 57—107 quotes a large number

---

1) Hoelper, *l.c.* p. 21.

2) Bernigan. *Orth. u.Ausspr. in . . . Stanyhursts . . . Aneide*, pp. 32—40 adduces more than 170 instances of words spelt with *oo* = [u].

3) Chambers, *Med. Stage*, II, 350.

4) Chambers, *l.c.* II, 351.

of instances of ***coome***, ***roon(e)***, ***woonne***, ***woon*** (pret. and pp.), ***spoone*** (pp.), ***begoone*** (pp.), ***cloong***, ***soong*** (pret.), ***wroong*** (pret.).

The *N. E. D.* quotes instances of ***moonkis*** (i. v. monk), ***soomme*** (i. v. sum); to ***soommer***, ***soonder***, ***soondrelye***, ***soondrie***, ***soonne*** (i. v. sunset), ***toong(s)*** (4 inst.), ***woolfs*** (gen. i. v. monk's-hood), ***woort*** (i. v. sundew).

woontst, ***woorshipfull***, ***woorshippe***, ***woorshipps*** (gen.) occur in documents printed by Wallace, *l. c.* pp. 115, 153.

In most of the above instances *oo* certainly represents [u], in some it most probably does. In view of this it does not seem too risky to assume that the spelling *woord* was meant to denote [wurd].

In order to account for this Early Modern [wurd] we have probably to go back to M. E. [wurd]. The *w* not infrequently 'raised' a following [ɔ] or [ɔ:]. Even in late W. S. forms like ***wurd*** 'word', and ***wurdlian*** 'to speak', etc. are met with; see Bulbring, ***El. b.***, § 281, and the O. E. glosses in ***Haupts Zeitschr.***, IX and ***Anglia***, VII (***H. Z.*** 527, 58 ***wurdiaþ*** (changed to ***wurdliaþ***); Ibid. 527, 63 ***wurdlian***; ***Anglia*** 300, 45 ***wurdliaþ***; Ibid. 305, 19; 308, 16; 330, 43 ***wurdlion***; Ibid. 303, 14 ***wurdlian***; Ibid. 320, 16 ***gewurdlad***.)

The occurence of ***wurd*** in late W. S. would render it tolerably safe to postulate the existence of [wurd] in some M. E. dialect varieties, even if this could not be evidenced. The objection might be raised that ***rd*** is a so-called lengthening group, and that consequently the vowel in ***word*** must have been long. It is however doubtful, to say the least of it, whether the vowel before ***rd*** was always long in M. E.; ***hard***, ***yard***, ***ward***, ***herd***, ***bird***, ***gird*** certainly point to older forms with short vowels; the pret. ***heard*** frequently occurs as ***hard*** in late M. E., and even in the 14th century, and this ***hard*** must have developed from ***hĕrd***; ***ford*** and ***lord***, and also ***board*** and ***hoard*** may go back to M. E. ***fŏrd***, etc., although the spelling of the last two words favours the assumption that they had [o:] in M. E.

In the instances of Early Mod. *oo* = [u] quoted above, *oo* is nearly always found after *w*, or before *m*, *n* or *u* (= *v*). In early M. E. these words were spelt with *u*: *luue*, *sume*, *tunge*, *wulf*, *wunder*, etc. (*wurk* occurs principally in Southern texts). Later on it became usual to write *loue*, *some*, etc. In a text dating from say the 14th century *word* might, therefore, mean either [word] or [wurd]. Hence conclusive evidence as to the nature of the vowel in ***word*** can only be obtained from early M. E. texts, and from those later ones in which the older orthography is still more or less faithfully adhered to.

The spelling ***wurde*** (pl.) occurs in Laȝamon, viz. in 6675 and 8881, while in l. 3606 the strange form ***wuord*** (pl.) is found. Still, owing to Laȝamon's irregular orthography it is not safe to draw any positive conclusion from this ***wurd***. Its occurence in ***Gen. and Exod.***, the MS. of which was written towards the end of the 13th century, is of more importance, because the spelling of this text is fairly regular and consistent. In *Gen. and Exod.* there are two instances of ***wurd*** (736, 3944), three of ***bodewurd*** (2494, 2880, 2913) and two of ***wurdes*** (2818, 3726), while there are eight instances of ***word*** (once written ***wort***, l. 73) and one of ***wordes***.

Valuable evidence is also afforded by the Harleian text of Robert of

Brunne's ***Handlyng Synne*** and of the ***Meditations on the Supper of our Lord.*** The Harleian MS. belongs to the second half of the 14th century (c. 1360), and was written by a scribe whose native dialect belonged to a district a good way south of Robert Mannyng's home. About the author's own spelling we know nothing (the orthography of the *Chronicle* differs considerably from that of the above two texts). The scribe who wrote the Harleian MS. employed a fairly consistent orthography. He generally uses ***u*** to denote the [u] sound, as in ***asunder, cum, cumfort, cumpany, munke, nunne, sum, tunge, wulf*** (***-ues***), ***wulle, wunder, wund, wurse, wurshyp***, and various other words. Now, in both texts ***wurd***(***-e, -es, -ys***) occurs a great many times viz.

wurd in *H. S.* 2815, 4194, 6640;
wurde in *H. S.* 90, 558, 1160, 1241, 1555, etc., at least 26 times; in *Med.* 123, 498, 548, 709, 713 etc., 12 times;
wurdes in *H. S.* 1516, 1592, 7004, 7559, 8455, etc., at least 15 times; in *Med.* 92, 239, 273. 288, 788;
wurdys in *H. S.* 85, 495, 541, 559, 1537, etc., at least 37 times; in *Med.* 267, and in heading on p. 22.

The total number of instances of ***wurd*** (***-e, -es, -ys***) in *H. S.* and *Med.* is at least 101, while, on the other hand, the spelling ***word*** does not appear to be employed at all. It is worth noting that the Dulwich fragment of *H. S.* also consistently has ***wurd*** (***-e, -es***), while the Bodleian text generally has ***wrd*** (***-e***, etc.), which stands for ***wurd***, as is shown by ***wrþ, wrþy, wrshepe***, etc. This ***wrd***(***e***) also occurs in l. 946 of the Harleian text.

In the 15th century spellings like ***cum, sum, munk, wunder***, etc. get less usual, although instances are still met with in many texts. In Osbern Bokenam's ***Legends***, written in 1446, and perhaps in the latter part of 1445 'Aftyr þe language of Suthfolk speche' (VI, 30), there are, however, many examples of such spellings; in fact they are far more frequent than ***come***, etc. As Bokenam represents [u:] by ***ou*** (which digraph also occasionally means [u]), we may safely assume that when he wrote ***u*** he meant [u]. An examination of his ***Legends*** shows that ***wurd*** occurs 18 times (III, 485; V, 89; VIII, 341, 486, etc.), ***wurde*** 11 times (VI, 680 (bis); VII, 181; VIII, 96, etc.), ***wurdes*** 3 times (I 490, 1061; III 417), ***wurdys*** 41 times (I, 5, 26, 206, 351, etc.), — 73 instances in all. Further the spelling ***wourdys*** is found 3 times, viz. IX, 880; X, 632; XIII, 17. Against this total of 76 forms pointing to a pronunciation with [u], there are 16 instances of ***word***(***-e, -is, -ys***), in which more likely than not ***o*** also stands for [u].

The evidence adduced appears to justify the conclusion that in the East Midlands, at any rate, there was a pronunciation [wurd] in the M. E. period.

Chaucer rimes ***word*** with ***bord, hoord, lord, toord***; see Cromie's ***Ryme-Index***, p. 189. The pronunciation [wurd] probably found its way into London English after Chaucer's time, but the exact time when this happened cannot be determined.

The pronunciation [wɔrd] continued to exist by the side of [wurd] till after the beginning of the 17th century. Hart (156) gives urd, u'rd, u'rds[1];

---

[1]) Jespersen, *Hart's Pronunciation*, p. 111.

u' is the later notation (*l. c.* p. 7). According to Jespersen both notations stand for [wu]; Jespersen has, however, overlooked the possibility that *w* may have been 'silent' in Hart's pronunciation. Jones (1701) states that 'such (words) as begin with *wo*; as .... ***Wolverhampton, Wolverton, woman,*** .... ***wont, word, work*** .... especially those of two or more Syllables, (are) sounded as beginning with an *o*' [1]).

The rimes in ***Manipulus Vocabulorum*** (***borde, corde, lorde, sworde, worde, concorde,*** etc.) may point to the pronunciation [wɔrd], although it is more likely that they are mere eye-rimes, like so many others in this dictionary. In the notes and remarks that are found here and there in the book, the spelling ***woord(-e, -s)*** is met with several times, as has been stated above.

Bullokar (1580) always spells ***word,*** the ***o*** is never provided with an accent or a tag, like the ***o*** in ***on*** 'one', ***other,*** etc., so that he undoubtedly pronounced [wɔrd].

According to Viëtor it is uncertain how Shakespeare pronounced ***word*** [2]). Shakespeare rimes ***word*** with ***afford, record*** and ***sword***; ***words*** rimes with ***affords, fords, lords,*** and ***swords.*** Viëtor's opinion is that 'Shakespeare may have been content with eye-rimes, and pronounced [o:] or [u:] in ***afford, ford,*** [u] in ***word,*** etc., but the possibility remains that he retained [o] in all these words, thus making all the rimes in question correct' (*l. c.* p. 79). On p. 241 Viëtor gives as possible pronunciations [word] and [wo:rd], [wurd] and [wu:rd]. But what objection can there be against assuming that Shakespeare actually knew at least two pronunciations? As we have seen, the evidence afforded by Hart and Bullokar favours this assumption, which is further supported by Gill's notations; in his phonetic transcriptions wurd[z] is found three times, while word occurs once (Jiriczek p. 227). If Shakespeare pronounced ***word*** in two ways, [word] and [wurd], there is nothing very strange in the rimes in which ***word(s)*** occurs, for [o] : [o:] and [u] : [u:] rimes are not rare in his works; see Viëtor, *l. c*, §§ 47 and 59.

The pronunciation [wɔrd] probably fell into disuse in Standard English soon after Shakespeare's time. Butler (1634) always spells ***wꝏrds,*** e.g p. 1, 9; p. 3, 33; p. 4, 4, 9, 11, 12, etc. (very frequent). His interlaced ***oo*** denotes [u]. Cooper (1685) gives ***word*** in his long list of words in which ***o*** is pronounced like ***u*** (p. 50). Jones says that 'the sound of ***u*** is written ***o*** in all words .... after the sound of ***w*** as in ***word, work, worth,*** etc.' (*l. c.* p. 113). Only the Germans Beuthner (1711), König (1715) and Ludwig (1717), who were probably influenced by the spelling, mention the pronunciations [word] and [wo:rd]; see Löwisch, ***Zur engl.Ausspr. von 1650–1750,*** pp. 41 and 65, and Viëtor, ***Elemente der Phon.***[5], p. 185. The pron. [word] is also mentioned in Mauger-Festeau's grammar; Löwisch *l. c.* p. 65 states that it occurs in the 13th ed. 1696, the 16th 1713, and the ed. of 1715.

Amsterdam. W. VAN DER GAAF.

---

1) *Practical Phonography*, p. 82.
Shakespeare's Pronunciation, I, p. 76 ff., and p. 241.

TONDALUS' VISIOEN EN PATRICIUS' VAGEVUUR.

Zelden komt een zoo suggestief boek in onze handen, als dat van Endepols en Verdeyen over de twee legenden, wier naam in den titel van dit opstel te lezen staat. Toen mij dan ook opgedragen werd, een artikel over dat werk te schrijven, betreurde ik, dat niet een eigenlijke boekbespreking gevraagd was. Hoe gaarne zou men niet uiting geven aan zijn bewondering voor de verzameling van bronnen, voor de litteratuurhistorische behandeling der stof, en zeker niet in de laatste plaats voor de uitgave der teksten (in het tweede deel), welke waarlijk voorbeeldig genoemd mag worden. Gaarne zou men tegelijkertijd zijn eigen aanteekeningen mededeelen, ten einde enkele punten tot meerder klaarheid te brengen. Voor wie niet in een critisch referaat in den traditioneelen vorm vervallen wil, hebben de schrijvers eigenlijk slechts één punt overgelaten, waarop zij zelve niet reeds van alle kanten het licht lieten schijnen. Dat zijn de Keltische, bepaaldelijk Iersche, wortels, waaruit de beide geliefde legenden der Middeleeuwen opgeschoten zijn.

Het christelijk visioen is in zijn oorsprong niet een Keltisch genre. Visioenenlitteratuur is algemeen religieus. Overal waar een godsdienstig gevoelsleven bestaat, kunnen visioenen voorkomen. De voorstellingen, die een mensch in den droom of in extase ziet, houden verband met voorstellingen, waaraan hij in wakenden en bezonnen toestand gelooft. Naar mate het godsdienstig denken zich in scherper vormen steekt, zullen ook de droombeelden van den visionaris nauwkeuriger omlijnd zijn. Hij wiens religieus leven nog niet in duidelijk afgeteekende voorstellingen vastgelegd is, zal in zijn droom misschien „een reus", „een stralende gestalte" aanschouwen; maar wie aan een hel met duivelen, vuurwalm en kwellingen gelooft, zal, als hij eenmaal visionnair wordt, die gansche schrikwekkende wereld om zich zien leven. Vandaar dat men niet ten onrechte de visioenen in nauw verband brengt met de dogmatisch-godsdienstige, vooral de eschatologische, literatuur. Want al mag het subjectieve element in beide anders zijn, de objectieve factor stemt overeen, of, met andere woorden, ze behandelen beide dezelfde stof.

Talrijk zijn de schilderingen van de Andere Wereld, hetzij van visionnair, hetzij meer objectief beschrijvend karakter, die men bij de verschillende volken vindt. Voor de beide classieke talen behoeft slechts op Odysseus' afdalen naar het rijk van Hades en op het zesde boek der Aeneis gewezen te worden. Dat zijn twee voorbeelden van dichterlijke beschrijvingen van de Onderwereld, in epischen trant gegeven, gelijk dat bij Homerus en Vergilius te verwachten was. In de oude Joodsche en christelijk-apocryphe litteratuur dragen de schilderingen van Hemel en Hel een sterk visionnair karakter. In de oude Germaansche letterkunde zijn visioenen bekend, nauw samenhangend met des zieners religieuze voorstellingen, en dichters hebben ons beschreven, hoe men zich Walhall en de verdere domeinen der Germaansche goden had voor te stellen. Ook de Iersche Kelten hebben ons menige schildering van de Andere Wereld nagelaten — wij komen straks daarop terug — en het visionnaire element is aan de Keltische litteratuur geenszins vreemd. De

Kelten zijn begaafd met een sterk gevoel voor het bovenzinnelijke, of liever: dat wat wij bovenzinnelijk noemen smelt voor hen zeer gemakkelijk samen met het zinnelijk waargenomene. Deze geestesgesteldheid is juist die, welke den mensch visionnair maakt. Bij primitieve volken is daarin niets vreemds, maar de Ieren hadden in de zevende en achtste eeuw, toen zich die eigenaardigheid bij hen duidelijk begon te vertoonen, al een zeer hoog standpunt van geestelijke beschaving bereikt. Wanneer zulk een beschaving zich in opmerkelijke mate meer naar de sensitieve dan naar de verstandelijke zijde openbaart, mag men ongetwijfeld wel van een bijzondere eigenschap spreken, welke het deel is van een volk. Immers het betreft hier niet enkele individuen, doch al degenen, waarvan wij kennis dragen, evenzeer.

Evenwel wordt het christelijk eschatologisch visioen daardoor alleen niet tot een Iersch genre. Weliswaar vinden wij in de latere Middeleeuwen de visioenen van Tondalus en van ridder Owein, beide kennelijk van Ierschen oorsprong, en zijn ons in de Iersche taal zelve teksten overgeleverd als het ***Visioen van Adamnán*** en het ***Verhaal van den Oordeelsdag***, maar reeds lang vóór dien waren de christelijk-apocryphe visioenen van Petrus en van Paulus geschreven. Derhalve moeten wij onderzoeken, of deze geschriften niet van overwegenden invloed op de latere Iersche visioenen geweest zijn. A priori is het lang niet onmogelijk, dat zulke in het Grieksch opgestelde verhalen reeds zeer vroeg in Ierland bekend waren. Bij een vorige gelegenheid [1]) wees ik erop, hoe Ierland reeds in de vierde en vijfde eeuw het Christendom uit Gallië ontving. Het waren de Gallische kloosters en rhetorenscholen, wier bewoners naar Ierland vluchtten, en het Christendom dezer lieden was voor dat van Ierland van overwegenden invloed. Uit twee eigenaardigheden blijkt dat het duidelijkst, namelijk uit het karakter der Iersche kerk als kloosterkerk, en uit de Grieksche cultuur, die in Ierland, in tegenstelling tot het overige West-Europa, bewaard bleef. De Gallische kloosters (Bordeaux, Marseille, Lyon) onderhielden betrekkingen met Egyptische en Syrische kloostergemeenten, en bekendheid van Grieksche en Oostersche visioenen in het Ierland der vijfde en zesde eeuw of later behoeft derhalve niemand te verbazen. Gelukkig behoeven wij niet bij deze algemeene beschouwingen stil te staan, doch is een. direct bewijs te leveren, dat de Iersche visioenen onder invloed van de christelijk-apocryphe ontstaan zijn [2]). In het ***Visioen van Adamnán*** toch staat in § 2 het volgende te lezen: „Aan een menigte nu der heiligen, en der rechtvaardigen van den Heer der elementen, en der apostelen en discipelen van Jezus Christus werden de geheimen en verborgenheden van het hemelrijk en de gulden belooningen der gerechten geopenbaard, evenzeer als de onvergelijkelijke kwellingen van de hel met degenen, die zich daarin bevinden. Want aan den apostel Petrus werd het vierhoekig schip geopenbaard, hoe het van den hemel neergelaten werd, en vier touwen daaraan, schooner dan alle muziek om aan te hooren. En de apostel Paulus werd opgeheven tot den derden hemel, waar hij de onuitsprekelijke woorden der engelen en het

---

1) Zie mijn ***Inleiding tot de Keltische Taal- en Letterkunde***, bl. 13, 50.
2) Dit dus in tegenstelling tot de door Endepols en Verdeyen uitgesproken meening (dl. I, bl. 11 vg.).

wonderbaarlijke gesprek van de hemelingen verstond". Hier noemt de schrijver van het visioen zijn bronnen, en in § 32 voegt hij daar nog enkele andere bij: „Dit dan was de gebruikelijkste onderwijzing van Petrus en Paulus en de overige apostelen, namelijk het verhalen van de martelingen en de belooningen, want die waren hun op dezelfde wijze [als aan Adamnán] geopenbaard. Deze onderwijzing gaf ook Silvester, abt van Rome, aan Constantijn, den zoon van Helena, den opperkoning der wereld, in de groote samenkomst, toen deze Rome aan Paulus en Petrus overgaf. En deze onderwijzing gaf Fabianus, erfgenaam van Petrus, aan Philippus, zoon van Gordianus, koning van Rome, toen deze het geloof in den Heer aanvaardde, en toen vele duizenden anderen tegelijkertijd bekeerd werden".

Bij het *Visioen van Adamnán* werd een oogenblik stilgestaan, daar hieruit te bewijzen is, hoe de Iersche visioenen met de vroegste christelijke samenhangen. Overigens echter heeft deze tekst geen bijzondere beteekenis voor den gang van ons betoog. Immers, al leefde de historische Adamnán omstreeks het jaar 700, hij is stellig niet de schrijver van dit visioen geweest, dat in een latere periode moet thuis hooren. Het handschrift waarin het voorkomt, het *Lebor na h-Uidre*, dateert uit het einde der 11e en het begin der 12e eeuw, en de taal, waarin het overgeleverd is, doet niet vermoeden, dat de oorspronkelijke tekst ouder dan de 10e eeuw zal zijn. De lijst van visioenen, door Endepols en Verdeyen geregistreerd, toont, dat dit litterair genre vóór dien tijd bij andere Westeuropeesche volken, met name aan het Karolingische hof, ruime verbreiding had gevonden. Zijn er geen oudere Iersche visioenen dan dat van Adamnán, dan moet het Iersche visioen niet slechts een loot zijn van de vroeg-christelijke visioenen, maar ook moet het dan eerst in een vrij laat tijdperk ontstaan zijn. De beteekenis van Ierland voor de ontwikkeling van het visioen zou op deze wijze zeer gering wezen.

Men gevoelt de onwaarschijnlijkheid dezer onderstelling. Vooreerst bereikte het visioen in Ierland een bloei als nergens anders. Daar toch vindt men het als afzonderlijk en afgerond letterkundig genre, niet uitsluitend als illustratie in een grooter geheel, daar kwamen de beroemdste visioenen, die van Tondalus en Owein, tot stand. Bovendien echter moet voor het verklaren der vroeg-middeleeuwsche visioenen in West-Europa een brug tusschen dat gebied en de Grieksche cultuur geslagen worden, en in den regel is juist Ierland zulk een brug. De vraag dringt zich dus op, of het *Visioen van Adamnán*, op zijn vroegst in de tiende eeuw te plaatsen, niet het resultaat van een voorafgaande ontwikkeling is, die wij alleen door het gebrek aan bronnen niet nauwkeurig kunnen gadeslaan. De volmaaktheid naar den vorm van het genoemde visioen doet die vraag te sterker dringen. Het ziet er niet uit als een eerste poging.

Gaan wij de reeks der visioenen na, welke direct op de vroeg-christelijke volgen, dan blijken — afgezien van de bij Gregorius den Groote vermelde — de oudste in Beda's *Historia Ecclesiastica* opgeteekend te zijn. Wij lezen daar van het visioen van Furseus, door Beda aan een vita van dezen heilige ontleend, en van dat van den Northumbriër Dryhthelm, een wereldling, die door hetgeen hij zag tot een geestelijk leven bekeerd werd. Beda was een waarheidlievend man en een voortreffelijk geschiedschrijver. Ook met zijn visioenen

maakte hij geen litteratuur, doch vertelde de zaken, zooals hij ze bij Furseus gelezen en van Dryhthelm gehoord had. De eerstgenoemde had de hel gezien, de laatstgenoemde de hel en den hemel. De beschrijving in het zeer uitvoerige visioen van Dryhthelm herinnert aan het bij Gregorius vermelde. Hoe kon in het begin der achtste eeuw een geschrift als Gregorius' *Dialogi* in Northumberland bekend zijn? Er is op deze vraag slechts één antwoord mogelijk: uit Ierland. Immers Northumberland had het Christendom, en daarmede zijn oudste beschaving, uit Ierland gekregen. Toen in de Saksische rijken in Zuid-Engeland de Roomsche kerk zegevierde, hield Northumberland nog lang aan de Keltische kerk vast, met haar afwijkende regels voor de paaschviering en de tonsuur, met haar kloosterindeeling, met haar ascetisch karakter. Het klooster, waar Dryhthelm na zijn bekeering toevlucht zoekt, draagt den Keltischen naam Maelros. Ook Furseus, de andere door Beda genoemde visionaris, was een Ier van geboorte. Deze heilige stierf in 687. Het laatste visioen vóór hem is bij Gregorius den Groote opgeteekend, die in 604 overleed. Tusschen die twee visioenen ligt dus drie kwart of een gansche eeuw. Hoe kan in de zevende eeuw de kennis van zulke litteratuur als Gregorius' *Dialogen* levend gebleven en van het Zuiden naar Northumberland gedragen zijn? Nog eens: alleen door bemiddeling van Ierland. Geen wonder dus, dat het eerste visioen na Gregorius bij een Ier vermeld wordt, en dat kort daarop van een ander visioen sprake is in het onder Ierschen cultuurinvloed staande Northumberland, nabij het Keltische klooster Maelros. Inderdaad was Ierland de brug, waarlangs de visioenenlitteratuur de westersche menschheid bereikte, en dat we geen tastbaarder bewijzen van die waarheid bezitten, is eenvoudig een gevolg van de verwoestingen, aangericht door de Noormannen, die zoo ontzaglijk veel schoone Iersche cultuur verloren deden gaan.

Het wordt nu ook begrijpelijk, hoe na de schilderingen van hemel en hel, door Furseus en Dryhthelm gegeven, een aanzienlijke reeks van visioenen volgt, welke Endepols en Verdeyen met den naam 'Karolingische visioenen' bestempelen. Immers men kent de beteekenis der Iersche monniken voor de cultuur aan de hoven der Karolingische vorsten. Zij zullen het hunne ertoe bijgedragen hebben, om de uit Gregorius en Beda bekende visionnaire litteratuur geliefd te maken en ter navolging aan te bevelen. Die navolging intusschen leidde niet tot het ontstaan van een onafhankelijk letterkundig genre bij de Franken. De auteurs vermelden die Karolingische visioenen meer om hun theologisch dan om hun litterair belang. Het zijn dan ook niet deze visioenen, die in de latere Middeleeuwen in een poëtischen vorm tot in de volkstalen doordringen. Dan moet Ierland weer te hulp komen — Tondalus en Patricius bewijzen het —, en als iets het autochthone dezer eschatologische legenden op Ierschen bodem, tegenover het heterochthone op het Vasteland, bewijzen kan, dan is het ongetwijfeld dit. Dus ook na Furseus moet het visioen in Ierland in zwang gebleven zijn. Maar is de gaping tusschen Furseus (7e eeuw) en Tondalus of Patricius (12e eeuw) niet te groot? Geen beoefenaar der Keltische letteren zal die tusschenpoos van vijf eeuwen als een onoverbrugbare klove beschouwen. In de 8e eeuw betraden de Noormannen voor het eerst den Ierschen bodem en tot de 11e eeuw zijn

zij daar met afwisselend geluk overheerschers geweest. Vooral in de eerste periode van hun heerschappij hebben zij verwoest, wat zij maar konden. Kloosters werden met den grond gelijk gemaakt, geloovigen werden gedood, kunstschatten vernield. Op een hoogst enkele uitzondering na is ons geen handschrift uit dien bangen tijd bewaard. En toch, zoodra beschaving en geleerdheid zich weer veilig weten, richten zij zich weer op; dan blijken de overleveringen van vroeger eeuwen nog niet vergeten te zijn. Wanneer wij dus eerst in de 12e eeuw weer eschatologische legenden van hooge waarde en van fijne uitwerking aantreffen, kan er geen twijfel bestaan, of ook in den Noormannentijd kenden de Ieren het visioen even goed als vóór en na dien. Een gelukkig toeval geeft ons bovendien een bewijs in handen voor de juistheid dezer theorie. Ik bedoel het reeds genoemde *Visioen van Adamnán*, dat, hoezeer ook in verband gebracht met een heilige uit de 7e en 8e eeuw, uit de 10e of 11e eeuw stammen moet, en derhalve als de zoozeer gewenschte brug tusschen Furseus en Tondalus dienen kan. Ook dat visioen is er een dat een hooge litteraire volmaaktheid vertoont, en mede om die reden slechts een der verdere schakels uit een ontwikkelingsreeks kan zijn, waarvan de overige door historische omstandigheden aan onze blikken onttrokken worden.

Is het visioen dus naar zijn oorsprong niet als een Iersch genre te beschouwen, de groote beteekenis van Ierland voor zijn latere ontwikkeling is niet te miskennen. De traditie van de oudste christelijke visioenen en van Gregorius tot Furseus voort te zetten, en van daar over Adamnán tot Tondalus en ridder Owein, dat is het werk der Iersche monniken geweest. Op verschillende punten richt zich uit dien stam een tak oostwaarts naar Engeland en het Vasteland: Beda (Dryhthelm), de Karolingen, en de vele versies van de beide door Endepols en Verdeyen behandelde legenden. Maar de wortels en de stam staan onwrikbaar in Ierland vast. De vraag rijst dan ook van zelf, wat deze loot uit Egypte en Syrië zoo welig in Europa's meest westelijk eiland tieren deed.

Men kan deze vraag ook in concreter vorm stellen, en dat is ook vaak genoeg geschied: in hoeverre hangen de Iersche christelijke visioenen samen met de nationale Iersche letterkunde? Ook de schrijvers van het werk, dat de aanleiding tot dit opstel werd, openen hun Inleiding met een hoofdstuk over „het Visioen bij de Ieren". Zij spreken daarin over de *Imrama* of *Zeereizen*, een in de oude Iersche letterkunde geliefd genre, waarin de wonderlijkste avonturen werden verteld, meestal van een held, die zich met enkele makkers op goed geluk in een bootje aan de ongewisse baren had toevertrouwd. Op die tochten bereikten de zeevaarders, naar de verhalen luiden, vele wonderbaarlijke eilanden, waar zij niet altijd menschelijke bewoners aantroffen, maar wèl heerlijk eten en drinken en andere schoone en ongeloofelijke zaken; bovennatuurlijke wezens, vooral in de gedaante van vogels, zagen zij er vaak, en door dat alles verplaatsen deze *Imrama* ons in een waar wonderland. Ook deze litteratuur is visionnair, en het ligt voor de hand, verband tusschen haar en de Iersche christelijke visioenen te zoeken. De aard van dit verband evenwel kan eerst vastgesteld worden door een nauwkeurig onderzoek der Iersche teksten. Men kan daarover het een en

ander nalezen bij Alfred Nutt[1]) en bij Heinrich Zimmer[2]), maar eerstgenoemde schrijver beschouwt de oudere Iersche litteratuur te zeer als een onverbreekbaar geheel, zonder met haar historische ontwikkeling rekening te houden, terwijl laatstgenoemde door zijn voorliefde voor stoute combinaties wel eens te veel de vlakke paden der werkelijkheid uit het oog verliest. Een nieuw onderzoek der feiten heeft dan ook wel reden van bestaan.

Was er een „Celtic otherworld", gelijk vele schrijvers gewild hebben, en zoo ja, waar dachten de heidensche Kelten zich die, en hoe zag zij er uit? Was het een land der dooden of een geestenwereld? Vertoonde zij overeenkomst met de zoo even genoemde wonderbaarlijke eilanden der *Imrama?* De negentiende eeuw meende met kinderlijk optimisme dergelijke vragen te kunnen beantwoorden, vragen, die zelve wellicht even kinderlijk zijn. De romantische gedachte gaf die vragen in, en het wetenschappelijk zelfvertrouwen loste de moeilijkheden op. Maar beide vergaten, dat de voorstellingen over het hiernamaals bij alle individuen van een volk meestal slechts in enkele hoofdtrekken overeenstemmen, en dat wij, waar wij onze kennis uit de litteraire overlevering moeten afleiden, slechts de persoonlijke denkbeelden van persoonlijke dichters of schrijvers leeren kennen. Wij kunnen dus nooit veel meer zeggen dan: bij dezen dichter wordt het zus verteld, bij dien schrijver zóó. Vinden wij overeenstemmingen, dan blijft het te onderzoeken, of wij met oorspronkelijke verwantschap of met overname te doen hebben. Slechts in het eerste geval is een algemeener gevolgtrekking geoorloofd. En dan blijft nog de vraag over, of we een werk als het kind van geloovigen zin of van scheppende en spelende fantasie op te vatten hebben.

In de drassige weiden van Wales ziet men somtijds zwarte kringen in het gras. Het volksgeloof wil, dat wie binnen zoo'n kring komt, in de macht der *tylwyth teg* („de schoone huishouding", de elven) geraakt, en door hen medegenomen wordt. Dat is Keltisch volksgeloof van heden, en van de oudste tijden. In Ierland denkt men zich die elven of *sídhe* (spr. als Engelsch *shee*) bij voorkeur in grasheuvels (*dún*). Hoe het er daarbinnen uitziet, zal degene die ooit door de *sídhe* meegelokt werd, niet licht aan een vreemdeling vertellen. Gelukkig heeft deze dan de oude litteratuur, waar hij het nalezen kan.

Immers dit is de oudste vorm, waarin de Andere Wereld in de Iersche verhalen voorgesteld wordt: de burcht der *sídhe* in een grasheuvel. Er kan niet genoeg de nadruk op gelegd worden, dat men de Iersche letterkunde historisch te beschouwen heeft, ten gevolge waarvan de voorstellingen der verschillende historische lagen scherp van elkander te scheiden zijn. De sagen van den oudsten epischen cyclus, den Ulster-cyclus[3]), kennen slechts dezen vorm van Andere Wereld. Zij ligt dus niet op een eiland, ook niet in een land der fantazie, neen zij ligt midden in het land der menschen, is altijd bij de hand en toch weer altijd onzichtbaar. Een mensch kan geroepen worden er binnen te treden, de *sídhe* kunnen invloed op zijn leven uitoefenen, hun

---

1) *The Voyage of Bran,* Londen 1895.
2) *Keltische Beiträgen,* II, in *Zeitschrift für deutsches Altertum,* dl. XXXIII.
3) Ik verwijs hier eens vooral naar mijn *Inleiding tot de Keltische Taal- en Letterkunde,* waar men verdere bijzonderheden vindt.

vrouwen kunnen hem tot liefde bewegen en tot strijd aanwakkeren, maar een oogenblik later staat hij weer te midden der zijnen, zonder een reis te hebben afgelegd. Zelfs is de *dún* er niet altijd noodzakelijk bij, en dan ontbreekt iedere beschrijving van deze feeënwereld. Zoo bijvoorbeeld in *Het Ziekbed van Cúchulinn* (*Serglige Conculaind*). Cúchulinn heeft twee vogels met een steen uit zijn slinger gewond. In zijn slaap ziet hij twee vrouwen op hem afkomen, die hem kwetsen. Ontwaakt, is hij ziek en krachteloos. Na een jaar tijds komt een der *sídhe* hem roepen. Cúchulinn zendt zijn wagenmenner Lóeg vooruit, om te zien wat dat beduidt, en door diens berichten voelt hij zich reeds sterker worden. Ten slotte gaat hij zelf naar de *sídhe*, en voor een hunner vrouwen, Fand, vat hij liefde op. Hij herwint bij haar zijn kracht, en hij verslaat drie tegenstanders voor haar. Nog blijft hij, totdat Emer, zijn aardsche vrouw, met haar volgelingen hem terugroept. Treurend blijft Fand achter, doch de held keert onder de menschen terug, om verdere groote daden te bedrijven.

Een beschrijving van het feeënland komt in dit verhaal niet voor. Men krijgt den indruk, dat de dichter zich geen afzonderlijk land heeft voorgesteld, doch veeleer een feeënwereld op aarde, waar de mensch door den wil der *sídhe* heengetrokken wordt. Hetzelfde geldt van een andere sage, die ook tot den Ulstercyclus behoort, het *Avontuur van Néra* (*Echtra Nérai*). De held van het verhaal, Nera, heeft op Mei-avond de koningsburcht van Connacht verlaten en is bij de *sídhe* terechtgekomen. Daar krijgt hij een vrouw, Bé Aingen, die hem een zoon baart. Intusschen keert Néra tot de menschen terug, en de Connachters besluiten den burcht der *sídhe* te verwoesten. Den eersten keer komen zij te laat — want slechts op Mei-avond is de *dún* geopend —, doch na een jaar gelukt het hun. Néra, die het eerst naar binnen was gegaan, om zijn vrouw en zoon vóór de verwoesting te redden, is nooit meer voor den dag gekomen.

Ook dit verhaaltje is teekenend voor de oudste opvattingen, die de Iersche letterkunde van de Andere Wereld te zien geeft. Nog andere sagen, zooals het *Vrijen om Etán* (*Tochmarc Etáine*), zouden aan te halen zijn, die verwante denkbeelden laten zien. Wij zijn hier in den echt heidenschen tijd en wij vinden hier overblijfselen van zeer oude godsdienstige voorstellingen. Onder de *sídhe* leven geen goden, doch uitsluitend wezens van de „lagere mythologie", zooals de elven, wanen en dwergen der Germanen. De mensch wordt door hen uit de dagelijksche wereld weggelokt, hij wordt tot liefde bewogen, en is tijdelijk of voorgoed voor de menschen verloren. Uiterlijke beschrijvingen van de plaats, waar hij heen gevoerd wordt, komen daarbij niet voor.

Er bestaat ook een jongere vorm van verhalen, die op de Andere Wereld betrekking hebben, maar toch nog grootendeels heidensch. Deze verhalen behooren niet meer tot den Ulstercyclus, doch tot den jongeren sagenkring, den Finncyclus. Men kan mutatis mutandis de onderlinge verhouding dezer twee sagenkringen eenigszins vergelijken bij die van de Frankische en de Britsche romans. Hier zachtheid en verfijning, ginds ruwheid en oertoestanden, hier zin voor het lyrisch-picturale, ginds neiging tot het episch-architectonische. Al ligt de oorsprong van beide wellicht naar den tijd niet zoo

ver uiteen, de bloeiperiode der twee is een geheel andere geweest, en de latere eeuw kenmerkt zich door een beschaafder maar ook minder gezonden smaak. Voor de behoeften van een meer gecompliceerden tijdgeest was het niet langer voldoende, van een feeënland te spreken, waarvan de ligging niet eens aan te wijzen was. Daaraan mocht de mindere man nog gelooven, deze mocht nog met angst den grasheuvel benaderen, voor den smaak van koningen, die den Gallischen wijn uit gouden bekers dronken, bleek dat wel al te simpel. Men schept zich dus een wonderland, dat buiten deze gewone wereld ligt, en de vertellers grijpen de nieuwe stof dankbaar aan, om er hun fantastische beschrijvingskunst aan te oefenen.

Het dichtst bij de oudere voorstelling staan nog die verhalen, waarin het wonderland niet als eiland gedacht is. Zoo bijvoorbeeld de *Waanzin van den Reus* (*Baile an Scáil*). Koning Conn wordt door een ruiter in een nevel meegevoerd. Hij komt in een schoone vlakte, waarin hij een koninklijke burcht ontwaart met een gouden boom ervóór. Daarbij ziet hij ook een prachtig huis met bronzen dakbalk. In het huis zit een jonkvrouw, die in gouden bekers en vaten de heerlijkste spijzen en dranken uitdeelt. En ook ziet Conn daar den reeds lang gestorven [1]) Lug, zoon van Edlenn mac Tigernmais, die den koning zijn toekomst voorspelt.

In dezelfde sfeer speelt het verhaal *Cormac's Avontuur in het Land van Belofte* (*Echtra Cormaic i Tír Tairngire*). Deze Cormac is de kleinzoon van Conn, den held van het zooeven genoemde verhaal. Ook hem verschijnt een man in een nevel, die hem een zilveren tak met gouden appels voorhoudt; als hij dien tak schudt, valt alles in slaap. Om dien tak te krijgen, moet Cormac achtereenvolgens zijn dochter, zijn zoon en zijn vrouw in ruil geven. De laatste kan hij echter niet missen. Hij volgt haar en komt in een vlakte, waar hij binnen een bronzen muur een huis van zilver ziet liggen Ook ziet hij een bron, waaruit vijf rivieren stroomen, en nog veel meer schoons. Dit is *Tír Tairngire* (het Land van Belofte). In een paleis ontmoet hij twee andere menschen en den god Manannan mac Lir. Alle vier vertellen zij elkander een verhaal, en als belooning voor het zijne geeft Manannan aan Cormac zijn gezin terug, en ook schenkt hij hem een wonderdadigen beker, waarmede hij naar Tara terugkeert.

De vlakte, waar Cormac aanlandde, zal wel dezelfde geweest zijn, waar ook Conn geweest was. De schoonheden daarvan worden in kleuren en geuren beschreven, de Iersche smaak voor goud en zilver wordt rijkelijk bevredigd, en wij wanen ons in een echt sprookjesland. Het is echter ook een godenland, want zoowel Conn als Cormac treffen er een wezen aan, dat tot den Keltischen Olympus behoorde (Lug en Manannan mac Lir). Toch zijn ook christelijke trekken niet te miskennen. Het zilveren huis draagt witte vleugels, en de bron, waaruit vijf rivieren stroomen, roept sterk de herinnering wakker aan voorstellingen omtrent het aardsche Paradijs. Eindelijk is de naam van het heerlijke land, *Tír Tairngire*, letterlijk vertaald naar *terra repromissionis* (Hebr. XI, 9), niet heidensch. Ook hieruit blijkt dus, dat

---

1) Toch moet men zich deze vlakte niet als een doodenrijk denken. Veeleer heeft men het zóó op te vatten, dat de *sídhe* dezen Lug voorgoed tot zich genomen hadden.

deze litteratuur jonger is. Niet in alle verhalen echter, die tot deze groep behooren, is christelijke invloed zoo duidelijk te herkennen. Men vergelijke slechts de volgende sagen, die tegenover de avonturen van Conn en Cormac dit gemeen hebben, dat ze het heerlijke land op een eiland zoeken.

De *Echtra Airt meic Cuind* (*Avontuur van Art zoon van Conn*) behoort tot denzelfden cyclus als *Baile an Scáil* en *Echtra Cormaic i Tír Tairngire.* Dit verhaal bevat een kern vol heidensche voorstellingen, al heeft het nog enkele christelijke motieven opgenomen, waartoe reeds het meer besproken gebruik van den term *Tír Tairngire* behoort. Koning Conn heeft zijn vrouw verloren. Hij zit haar op Dún Edair (de tegenwoordige Hill of Howth) te beweenen, als een wonderschoone vrouw in een bootje het land nadert. Het is Bécuma Blankhuid, die door de goden (*Tuatha Dé Danann*) uit het Land van het Belofte verdreven is. Zij schenkt Conn haar liefde en dwingt hem zijn zoon Art uit Tara te verbannen. De *Tuatha Dé Danann* straffen Ierland met misoogst, omdat de zondige Bécuma er opgenomen is, en volgens de druïden is het land alleen te redden, als het bloed van den zoon van een zondeloos paar met den grond vermengd wordt[1]). Conn laat de regeering over aan den inmiddels teruggekeerden Art, en gaat zelf zoeken. In een bootje landt hij aan op een heerlijk eiland, welks wonderen in kleuren en geuren beschreven worden en waar hij het heerlijkste eten en drinken krijgt. Den zoon van het koningspaar neemt hij mede naar zijn hof te Tara, doch het dooden van den knaap wordt voorkomen, daar door toedoen zijner goddelijke moeder op het uiterste oogenblik een koe in zijn plaats gesteld wordt.

In het tweede gedeelte vernemen wij, hoe Bécuma en Art tezamen schaak spelen. Om beurten verliezen zij en moeten dan voor de tegenpartij velerlei moeilijke werken volbrengen. Zoo trekt Art door wonderbaarlijke zeeën en landen om de schoone Delbchoem, dochter van Morgan, te zoeken. Hij vecht tegen zeemonsters en heksen, bij een ijsrivier met een smalle brug erover verslaat hij een reus, en eindelijk velt hij Morgan zelf. Dan brengt hij Delbchoem naar Ierland en Bécuma verdwijnt voorgoed.

Het sprookje, de godensage en christelijke voorstellingen loopen in zulk een verhaal dooreen. Een zuiverder sprookje heeft men in het verhaal *Imram Brain maic Febail acus a Echtra* (*De Zweeftocht van Bran zoon van Febal en zijn avontuur*)[2]). Bran hoort heerlijke muziek en valt in slaap. Ontwakend ziet hij een zilveren tak met witte bloesems. Dien raapt hij op, en dan verschijnt hem een wonderschoone vrouw, die in een strophisch gedicht haar land bezingt. Bran volgt haar. Op zee treffen zij den god Manannan mac Lir, die ook strophen voor hen zingt. Dan komen zij in *Inis Subai* (Het Eiland van Geluk), waar een van Bran's gezellen achterblijft. Zelf vaart Bran voort, tot hij *Tír na mBan* (het Land der Vrouwen) bereikt, waar hij met zijn gezellen een jaar blijft. Dat meenden zij althans; in werkelijkheid moet het veel langer geweest zijn. Want teruggekeerd naar Ierland, springt

---

[1]) Een der vele gevallen, waarin motieven uit de Finnsage aan de Graalsage doen denken.

[2]) Uitgegeven door K. Meyer in *The Voyage of Bran*, met een geleerde verhandeling van A. Nutt. Dit werk is vol belangrijke denkbeelden, doch men moet het voorzichtig gebruiken.

een van de mannen aan land en wordt onmiddellijk tot asch. Bran zelf vertelde zijn avonturen en is sindsdien nooit weergezien.

Van de zijnen weggelokt werd volgens de *Echtra Connla* (*Avontuur van Connla*) ook Connla de Roode, zoon van Conn Cétcathach. Dezen naderde een vrouw uit de Landen der Levenden (*a tírib beō*), die hem wilde meevoeren. Doch Connla liet door zijn druïde Corán een tooverspreuk tegen haar uitspreken. Nu verdween zij, maar Connla wierp zij een appel toe, waarvan hij steeds eten kon, zonder dat de appel verminderde. Connla echter bleef naar de fee verlangen, en toen zij weer verscheen, lokte zij hem mede in haar glazen boot. Hij sprong van de zijnen weg en is nooit teruggekeerd.

Het is duidelijk, hoe de overgang in de opvattingen omtrent de Andere Wereld van den Ulstercyclus[1]) op die van den Finncyclus in zijn werk gegaan is. Eerst was die wereld nog niet gelocaliseerd en maakte men er zich nog geen voorstellingen van. Zij lag midden tusschen de woningen der menschen, doch alleen wie geroepen was mocht haar waarnemen. Voor het meer ontwikkelde denken van latere geslachten was deze voorstelling te eenvoudig. De Andere Wereld moest *ergens* liggen, men bereikte haar in een nevel, zij is schitterend van goud en zilver, en de heerlijkste spijzen en dranken zijn er te vinden. Nog een stap verder ging de verbeelding, toen zij eilanden schiep, waar het heerlijke land te zoeken was. Of eigenlijk behoefde zij die eilanden niet meer te scheppen. Want in de sprookjes waren zij reeds lang bekend. Alle volken, die de zee kennen, hebben zich fantazieën gemaakt van gelukzalige eilanden, waar hetzij de zielen der afgestorvenen voortleefden, hetzij een wonderbaarlijk geslacht van onsterfelijken in vreugde en muziek zijn dagen sleet. Onder de Ieren, zeevaarders als zij waren, zijn ongetwijfeld dergelijke sprookjes in omloop geweest, en men bracht die nu als van zelf in verband met de religieuze voorstelling omtrent de Andere Wereld. Dat dit in een veel lateren tijd geschiedde dan waarin de Ulsterverhalen ontstonden, valt onmiddellijk in het oog. Hoe is de litteraire smaak niet verfijnd! Men schept behagen in wonderverhalen, in schitterende beschrijvingen, in het zachte en gevoelige. Het Christendom heeft op de gemoederen reeds zijn invloed doen gelden. Ethische gedachten zijn ontwaakt. Men mist echter ook de naïviteit van vroeger eeuwen, toen de mensch zich de Andere Wereld nog midden in het bestaan van ieder dag denken kon. Aan den dichter thans de taak, om de ontoereikende verbeeldingskracht te hulp te komen, een taak, waarvan hij zich met vreugde kwijt.

Tegelijkertijd dat christelijke invloeden zich op de voorstellingen omtrent de heidensche Andere Wereld lieten gelden, ontstond ook de zuiver christelijk eschatologische litteratuur in Ierland. Dit genre is natuurlijk een ent van vreemden stam. Het *Scél Lái Bratha (Verhaal van den Oordeelsdag)* is er het meest typische voorbeeld van. De schrijver noemt ons alleen zijn bijbelsche bronnen: Matthaeus en David. Ongetwijfeld heeft hij echter in hoofd-

---

[1]) Eén verhaal in den Ulstercyclus komt de opvattingen van den Finncyclus vrij nabij. Het is *Longes mac n Duil Dermait (De verbanning der Zonen van Dóel Dermat)*. Dit verhaal is echter niet een der oude Ulsterteksten.

zaak uit oude christelijke geschriften geput. Het verhaal bevat een uitvoerige beschrijving van de hel en den hemel. Men kent dit soort van beschrijving ook uit enkele Iersche heiligenlevens, zooals dat van Brendanus. Het is een rhetorisch kunststukje, bestaande uit korte zinnen, vol rhythmen en allitteraties. Wij weten, dat Ierland zijn rhythmen en allitteraties aan de Gallische rhetorenscholen ontleende, en de veronderstelling ligt dus voor de hand, dat het geheele genre der beschrijvingen van hemel en hel van daar stamt. In ieder geval bood de Iersche litteratuur zelve niets, dat als voorbeeld dienen kon. Uit hetgeen over de heidensch-Iersche Andere Wereld gezegd is bleek reeds, dat deze uitsluitend als een „happy otherworld" gedacht werd; een oord van kwellingen kende men niet. De beschrijving van de hel in het *Scél Lái Bratha* moet dus stellig aan een Latijnsch (of Grieksch) voorbeeld ontleend zijn. Dat brengt van zelf mede, dat zulks ook met de beschrijving van den hemel, die met die der hel volkomen parallel loopt, het geval was. Al is het *Scél Lái Bratha* dan ook zelf niet een overoude tekst[1]), het vertegenwoordigt een letterkundig genre, dat ongetwijfeld zeer oud is; want het moet in den tijd der Gallische rhetorenscholen in Ierland geïmporteerd zijn.

Nog één groep verhalen omtrent de Andere Wereld — en wel de allerjongste — moet behandeld worden. Het zijn de eigenlijke *Imrama* of *Zwerftochten* (afgezien alleen van den reeds besproken *Imram Brain maic Febail*), voornamelijk vertegenwoordigd door de *Zwerftochten van Máildún*, die van *Snédgus en Mac Riagla* en die der *Uí Corra*. De Latijnsche *Navigatio Brendani* kan hier als vierde naast geplaatst worden. Deze verhalen hebben met het *Scél Lái Bratha* gemeen, dat ze in hun wezen christelijk zijn. Terwijl in de *Echtra's* uit den Finncyclus slechts enkele christelijke invloeden aan te toonen waren, die evenwel den heidenschen kern niet aantastten, is hier, ondanks heidensche en romantische trekken, de strekking zuiver christelijk geworden. Dat bewijst juist, dat we hier met de jongste groep dezer verhalen te doen hebben.

Van de drie genoemde *Imrama* is die van *Máildún* de oudste; de beide andere staan onder invloed ervan. Ook is dit het verhaal, waar de christelijke bedoeling het minst duidelijk uit spreekt. Máildún voer uit om den moordenaar zijns vaders te zoeken. Hij kwam op tallooze wonderbaarlijke eilanden, en zag op zee de vreemdste zaken. Met zijn makkers ziet hij eilanden met reusachtige mieren, met vechtende paarden, met zwijnen, met razende smeden, en nog veel meer. Maar ook ziet hij een eenzamen pelgrim op een eiland, dien God daar tot den oordeelsdag bewaart, en hij ziet zingende vogels, die de zielen van menschen zijn. En de thuiskomst van Máildún na zijn bezoek bij den kluizenaar van Torach draagt een onmiskenbaar christelijk karakter. Nog duidelijker komt dat karakter uit in den *Zwerftocht van Snédgus en Mac Riagla*, die ook monsters ontmoeten, als menschen met katten- en hondenkoppen, maar die hierin klaarblijkelijk verdoemde zielen te zien hebben. En de Uí Corra aanschouwen op hun dwaaltochten zelfs helsche martelingen, even goed als de hemelsche gelukzaligheid.

---

1) Ik schat het niet ouder dan de 11e eeuw.

De dichter van den *Imram Máildúin* zal bij de samenstelling van zijn wonderverhaal wel aan de Odyssea gedacht hebben. Het is ook niet onmogelijk, dat er verder nog classieke motieven in zijn werk voorkomen [1]). Toch behoort de *Imram Máildúin* thuis bij de echt Iersche wonderbaarlijke zeevaarten, waarvan wij in de *Echtra's* der Finnsage lezen. Het onderscheid is alleen dit, dat de aloude sprookjesmotieven thans een christelijke beteekenis hebben gekregen. De *imrama* werden daardoor nog niet onmiddellijk tot christelijk-eschatologische legenden. Die overgang kon eerst langzamerhand geschieden. Zij bleven tot vermaak, niet tot stichting, bestemd. Zij geven ons echter een ander beeld van menschelijke cultuur, dan wij in de Finnsage aantroffen. Werd de Andere Wereld daar nog als een voor de fantasie werkelijk bestaand heerlijk en gelukzalig land beschouwd, thans dient zij slechts om opeenstapelingen van ongeloofelijke en wonderbaarlijke zaken mogelijk te maken, waarin alleen de christelijke verklaring een dieperen zin brengen kan.

Keeren wij thans tot de visioenen terug. De Iersche litteratuur over de Andere Wereld werd boven in vier groepen verdeeld:

1⁰. de oudste: de *Sídhe*, wezens der lagere mythologie, die den mensch tot liefde verlokken. Geen localiseering, geen beschrijving. (Ulstersage).

2⁰. een jonger cultuurstadium: de *Tuatha Dé Danann*, de goden of wezens der hoogere mythologie. Ook hier wordt de mensch tot liefde verlokt. Localiseering op een vlakte of een eiland. Veel beschrijvingen. Sprookjesmotieven. Enkele christelijke invloeden. (Finnsage).

3⁰. christelijke eschatologie, onder invloed van classiek-christelijke litteratuur en rhetoriek. (*Scél Lái Bratha*).

4⁰. christelijke *imrama*. Voortzetting van groep 2⁰, doch het christelijk element wordt gaandeweg overwegend. Daarnaast classieke sprookjesmotieven. Eschatologie. (*Imram Máildúin*, enz.)

De vraag is thans: welke positie nemen de Iersche visioenen onder deze vier groepen in? In het algemeen moeten zij natuurlijk tot de derde groep gerekend worden. Immers zij zijn van zuiver christelijken oorsprong, terwijl de drie andere groepen letterkundige genres vertegenwoordigen, waarin alleen in meerdere of mindere mate christelijke elementen binnen de heidensche omlijsting gedrongen zijn. Het karakter der visioenen is, evenals dat van *Scél Lái Bratha*, eschatologisch; het eenige verschil is, dat in laatstgenoemden tekst de gebeurtenissen van het Laatste Oordeel op homiletische wijze verhaald worden, terwijl ginds de visionnaire vorm gekozen is, om de folteringen der hel en de belooningen des hemels in beeld te brengen. Deze vorm echter – wij zagen het reeds – moet door de eerste predikers der christelijke leer in Ierland bekend gemaakt zijn. Men zou zich dus kunnen afvragen, of het niet juister zou zijn, de Iersche christelijke visioenen geheel van de *Imrama* te scheiden, en ze te beschouwen als een genre, dat in geenen deele onder nationaal-Iersche invloeden staat. Zij, die deze vraag bevestigend zouden willen beantwoorden, vinden een sterken steun in het volgende. De christelijke eschatologie kent een hemel voor de goeden en

[1]) Dit betoogt Wh. Stokes, *Revue Celtique*, IX, 449.

een hel voor de kwaden. Het is onverschillig, of hier, gelijk in het *Scél Lái Bratha* geschiedt, nog een verder onderscheid tusschen *boni valde* en *boni sed non valde*, tusschen *mali valde* en *mali sed non valde* gemaakt wordt, de hoofdonderscheiding tusschen een oord van vreugde en een van kwellingen is overal aanwezig. In de heidensche Iersche litteratuur is dat echter niet het geval. Daar is nooit ofte nimmer van een hel sprake. Ja, wij kunnen nog verder gaan en zeggen, dat de Iersche 'otherworld'-litteratuur geen doodenrijk kent. Er zijn bewijzen aan te voeren, dat de heidensche Ieren zouden geloofd hebben aan een voortleven der ziel na den dood in een ander lichaam, doch van een voortbestaan der ziel zonder aardsch omhulsel, in een andere wereld, daarvan is in de Iersche verhalen geen spoor te ontdekken. De Iersche Andere Wereld wordt bewoond door bovenmenschelijke wezens, en de sterveling, die er mag binnentreden, kan ook weer in levenden lijve tot de menschen terugkeeren. In de oudste bronnen draagt die Andere Wereld nog niet het karakter van een gelukzalig land; de schrijvers achten het niet eens de moeite waard ons mede te deelen, hoe zij er uitziet. Een later eeuw evenwel komt de verbeelding te hulp door te verhalen van gouden woningen met zilveren daken, van heerlijke spijzen en bedwelmende dranken. Het is dus slechts een land van genietingen, waar wij van lezen, nooit een oord van lijden en kastijding. En al bestaat derhalve de mogelijkheid, dat de christelijk-Iersche litteratuur voor haar voorstellingen aangaande den Hemel het een en ander aan die omtrent de heidensche Andere Wereld ontleend zou hebben, voor de schildering van de Hel kon zij niets aan de heidensche verhalen ontleenen, aangezien elke voorstelling, welke die der christelijke Hel nabij kwam, aan het Iersche heidendom vreemd was. Wat de Iersche visioenen van de Hel mededeelen, moet uitsluitend op christelijke bronnen berusten. Zou dat dan met de voorstellingen omtrent den Hemel, die met die van de Hel nagenoeg parallel loopen, niet het geval zijn?

Men ziet, welke sterke bewijsgronden aan te voeren zijn, om de visioenen geheel van de heidensche verhalen te scheiden. Toch heeft niemand dat tot dusverre aangedurfd, en ook Endepols en Verdeyen leiden hun werk in met een uiteenzetting over de *Imrama*. Natuurlijk kan men de beteekenis der heidensche letterkunde voor de latere christelijke overschatten. Directe invloed van het heidensche *Mag Mell* of de *Zalige Vlakte*[1]) op den Iersch-christelijken Hemel der visioenen is nergens aan te toonen. Ik bedoel hiermede, dat directe ontleening van motieven niet voorkomt. Wat de beschrijving van den Hemel aangaat, zooals wij die in de visioenen vinden, deze berust evenzeer als die der Hel op hetgeen de oudere christelijke bronnen verhaalden. Maar er bestaat ook nog de mogelijkheid van een ander verband dan dat van ontleening, en hier heb ik het oog op een verband, dat tusschen de heidensche en de christelijke voorstellingen wèl aanwezig schijnt te zijn.

Alle Iersche litteratuur over de Andere Wereld na den Ulstercyclus staat onder meer of minder sterke christelijke invloeden. Mochten deze in *Imram Brain maic Febail* wellicht nog niet te bespeuren zijn, in *Echtra Airt maic*

1) Niet *Honigvlakte*, zooals Endepols en Verdeyen willen.

Cuind en *Echtra Cormaic i Tír Tairngire* waren zij onmogelijk te miskennen. De naam *Tír Tairngire* bewijst dat reeds. In een latere groep van wonderverhalen, waartoe wij de *Zwerftochten* van *Máildúin, Snédgus en Mac Ríagla,* en de *Uí Corra* rekenden, treft men nog duidelijker een vermenging van heidensche en christelijke gedachten aan. Hoe jonger de tekst, hoe meer het christelijk element overweegt. Het was niet een opzettelijk kunstmiddel, wanneer de dichters dier *Imrama* deze twee heterogene elementen vereenigden. Integendeel, zij gaven daarmede den geest van hun tijd volkomen weer. Toen het Christendom binnenkwam, was het heidendom niet met één slag vernietigd. Vooral op punten, waar beide elkander schenen te raken, konden zij elkander slechts steunen en versterken. Dan droeg de christelijke leer ertoe bij, om de heidensche voorstellingen taaier te doen voortbestaan. Zulk een punt was nu juist het verblijf der zaligen na den dood. Hoe menige overeenkomst was er niet tusschen den christelijken Hemel en de heidensche *Mag Mell*! Schoone vlakten en gouden woningen vond men immers in beide! De geest der primitieve Iersche christenen was er niet op aangelegd, om het oude en het nieuwe geloof scherp van elkander te scheiden. Was het trouwens ook niet mogelijk, dat de oude leer reeds ten deele de waarheid had gezien, die de nieuwe in haar vollen glans deed uitstralen? Er ontstond in de geesten een contaminatie van *Mag Mell,* thans ook *Tír Tairngire* geheeten, en den Hemel. De *Imrama* bewijzen het. Maar zouden dan de visioenen niet een voortbrengsel dier zelfde geestelijke contaminatie zijn? Het kan moeilijk anders. En juist deze contaminatie van christelijke en heidensche gevoelens deed de visionnaire litteratuur in Ierland meer geliefd worden dan elders. Zij is het verband, dat tusschen de christelijke en de eigen letterkunde der Ieren bestaat. Zij deed een nieuwe sfeer ontstaan, die voor het vroege Iersche christendom kenmerkend is. De schrijver van het eerste Iersche visioen heeft ongetwijfeld in deze geestelijke atmosfeer geleefd. Wat hij in zijn visioen zag, was de Hemel, zooals de vroegste Iersche monniken zich dien dachten. Daar waren christelijke en heidensche elementen in. Zoo is het in de oudere visioenen. Langzamerhand echter versterkt zich, evenals in de *Imrama,* het christelijk element ten koste van het heidensche. Toen in de latere Middeleeuwen Tnuthgal (Tondalus) en ridder Owein hun visioenen hadden, zal de heidensche gedachte wel uitgestorven geweest zijn. In ieder geval benadeelde zij niet het christelijk karakter dier vrome Iersche droombeelden; anders toch zouden zij nooit een der meest geliefde onderwerpen in de litteratuur van gansch Europa geworden zijn. Hoe dat geschiedde, kan men nalezen in het bewonderenswaardige boek, dat tot het schrijven van dit opstel aanleiding gaf.

Rotterdam. A. G. VAN HAMEL.

STOPWOORDEN.

Wanneer ik hier over stopwoorden spreek, heb ik in het bijzonder die woorden op het oog, die wij in de taal van het dagelijksche leven òf aan het begin van een gesprek gebruiken, om gemakkelijker van wal te steken,

òf in het midden van ons betoog, om als overgangspartikel te dienen. Let men op de menschen in onze omgeving, dan heeft bijna iedereen zijn vaste uitdrukkingen, waarmee hij de deelen van zijn gesprek aaneenvoegt, of waarmee hij inzet, vooral indien hij voornemens is wat langer te spreken. Die stopwoorden worden door den spreker mechanisch uitgesproken, zonder dat het hem eenige moeite kost, terwijl hij ondertusschen zijn gedachten kan verzamelen, hetzij tot het formuleeren van den zin, dien hij zal uitspreken, hetzij voor den overgang tot een nieuw punt. Men zou deze woorden daarom „recreatie-uitdrukkingen" kunnen noemen. Zoo zijn er tal van menschen, die hun discours inzetten met: „wat ik zeggen wou" of midden tusschen hun woorden telkens invoegen: „begrijp je?" Kinderen, die naar het gesprek van oudere menschen zitten te luisteren, merken dikwijls scherp op, wat het recreatie-woord van ieder uit het gezelschap is. Zoo herinner ik mij van mij zelf, dat een neefje, dat een paar dagen bij ons logeerde, mij opmerkzaam maakte op mijn stopwoord: „tusschen twee haakjes", waarmee ik inzette, en het „dus" als overgangswoord, dat zijn conclusieve beteekenis ten eenenmale verloren had.

Het behoeft geen betoog, dat de Romeinen ook wel zulke stopwoorden in hun spreektaal zullen gekend hebben, doch onze Latijnsche grammatica's zwijgen daarover.

Alleen wordt meermalen [1]) de aandacht gevestigd op het bij Cicero zoo dikwijls voorkomende *quid? quid vero? (-deinde,-tum,-postea,-igitur,-ergo,-enim, -tandem)*, overgangsuitdrukkingen, die vooral gebruikt worden door Cicero, als er een vraag volgt. Kühner tracht het onderscheid in beteekenis van die verbindingen met *quid* te vinden en geeft daarvan verschillende vertalingen, doch veelal zeggen zij niet meer dan ons „wel nu" bij den overgang tot een ander deel van ons betoog.

Nu is het opmerkelijk, dat wij die stopwoorden ook vinden in de tafelgesprekken, die Petronius de gasten van Trimalchio laat houden. Die gesprekken geven ons het getrouwste beeld van de omgangstaal, beter dan Plautus en Terentius, die door het metrum gebonden waren. Hier bemerken wij ook, dat een bepaald persoon door het gebruik van hetzelfde stopwoord getypeerd wordt. Zoo houdt Hermerus, die naast den held van den roman Encolpius gezeten is, tot tweemalen toe een lange speech, eenmaal kalm verhalend, den tweeden keer opgewonden, in drift. Beide malen gebruikt hij bij de overgangen dezelfde uitdrukking. Men vergelijke c. 37 en c. 38, waar hij in zijn beschrijving van Trimalchio en diens vrouw kort achter elkaar zegt:

„*ad summam*, mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credit,"
„*ad summam*, quemvis ex istis babaecalis in rutae folium coniciet,"
„*ad summam*, parum illi bona lana nascebatur."

Even later stuift dezelfde Hermerus op, omdat hij meent door Ascyltus uitgelachen te worden, en vaart dan aldus uit, c. 57: . . . .

„*ad summam*, si comminxero illum, nesciet qua fugiat,"
„*ad summam*, quisquam me bis poposcit?"

---

1) Kühner, *L. G*,[2] II, 2. p. 498.

Deze voorbeelden zijn duidelijk genoeg en kunnen gemakkelijk aangevuld worden. Een andere gast, die maar kort spreekt, heeft een voorliefde voor *quid si*. Het is Seleucus (c. 42), die den plotselingen dood van den braven Chrysanthus betreurt en dan aldus voortgaat: „nos non pluris sumus quam bullae, et *quid si* non abstinax fuisset". Kort daarop, wanneer hij eenige woorden over het geringe verdriet der weduwe van Chrysanthus gezegd heeft, vervolgt hij: „*quid si* non illam optime accepisset". Men heeft hier met een eigenaardige wending te doen, die ons gezocht kan voorkomen, maar zeker toe te schrijven is aan de gemakkelijkheid, waarmee Seleucus haar gebruikt, te pas en te onpas.

Aan de spreektaal is zeker ook ontleend het bekende *quid ergo est?* in Seneca's dialogen [1]), dat ook Trimalchio een enkele maal gebruikt (c. 39): „sic notus Ulixes? *quid ergo est?* oportet etiam inter cenandum philologiam nosse," en eveneens in de lange tafelrede van Echion voorkomt (c. 46): „scimus te prae litteras fatuum esse, *quid ergo est?* aliqua die te persuadeam, ut ad villam venias et videas casulas nostras?"

Het getal voorbeelden van deze stopwoorden en overgangszinnetjes is gemakkelijk te vergrooten, indien men zijn oor te luisteren legt en ieder's manier van spreken nauwkeurig waarneemt. Mij was het alleen te doen, om aan te toonen, dat ook in de doode taal de sporen van deze gewoonte, die alleen uit het gesproken woord te verklaren is, niet ontbreken.

Groningen. J. VAN WAGENINGEN.

BOEKBEOORDELINGEN.

HERMANN GÜNTERT, *Indogermanische Ablautprobleme, Untersuchungen über Schwa secundum, einen zweiten indogermanischen Murmelvokal,* Strassburg, K. J. Trübner, 1916 (7 Mark –).

Op blz. 124 vgg. geeft de schrijver zelf een samenvatting der resultaten, door hem bereikt in dit boek en een artikel – *Indogermanische Forschungen*, XXXVII, 1 – over het probleem der „*o*-Abtönung". Inzoverre mijn taak beperkt is tot een bespreking van het boek, zal ik daarvan een eigen verslag geven zonder mij met het laatstgenoemde probleem in te laten.

I. In het Indo-Europees ontstond niet alleen uit de lange vokalen *ā*, *ē*, *ō* een gereduceerde vokaal, in de taalwetenschap tot nu toe aangeduid door *ə*, bij Güntert door *ɒ*, maar ook de korte vokalen *ă*, *ĕ*, *ŏ* hadden één gereduceerde vorm, waarvoor de schr. tans het vrijkomende teken *ə* gebruikt. (De beide vokalen *ɒ* en *ə* waren van elkaar in timbre of anderszins onderscheiden; ze heten soms „Murmelvokale", soms „irrationale Vokale", een enkele maal „Flüstervokale"; de term Murmelvokal is blijkbaar synoniem met „mixed vowel" van het Bell-Sweet-se systeem).

II. De *ɒ* en *ă* waren in het jongste Indo-Europees nog duidelik onderscheiden. De poging van Pedersen om ze als identiek te beschouwen, is mislukt.

---

[1]) *Dial.* I, 56; II, 10, 4; VIII, 1, 5; IX, 16, 2; *de clem.* II, 2, 3; *de ben.* V, 16, 5; *Ep. mor.* 1, 5; 99, 16; *Quaest. nat.*, III, 29, 8.

III. De *ə* (d. w. z. de reduktie van *ă, ĕ, ŏ*) werd in het Grieks in 't algemeen tot *ă*, maar

> *ĭ*, wanneer de volgende lettergreep *ι* of *i̯* bevatte,

> *ĭ*, wanneer daarin voorkwam *u* of *u̯*.

> *ŭ*, tussen *r, l, m* of *n* enerzijds en labiaal, labiovelaar of zuivere velaar anderzijds, mits de volgende lettergreep een *ι* of *i̯* bevatte.

De fonetiese verklaring daarvan is als volgt: oorspronkelik had een volgende *u* dezelfde uitwerking als de klank-omgeving, beschreven in de laatste formule, deed dus *ə* ontwikkelen in de richting van *u* (de labiale velaire vokaal). Maar de opeenvolging van twee *u*'s veroorzaakte een dissimilatieve wijziging der eerste.

IV. De *ə* werd in Latijn en Kelties tot *ă*, viel daar dus samen met IdE. *ɒ*. In het Germaans daarentegen werd *ɒ* steeds *ă*, ook in onbetoonde lettergrepen; werd *ə* steeds *ŭ*, en ging de vaak voorkomende afwisseling *ĭ* : *ŭ* dus terug op IdE. *e* : *ə*. Ook in het Litauws en Slavies bleven *ɒ* en *ə* gescheiden, daar de *ə* zich hier ontwikkelde tot een palatale, ongeronde vokaal.

V. De liquidae sonantes werden in 't Grieks uitsluitend tot *λα, ϱα*, in het Latijn tot *ul, or*, in het Kelties tot *ri, li*, in het Germaans tot *ul, ur*. Derhalve is in het Grieks *αλ, αϱ* ontstaan uit *əl, ər*, in het Kelties *al, ar, la, ra* uit *əl, ər, lə, rə*, in het Germaans *lu, ru* uit *lə, rə*. De nasales sonantes werden bijv. in het Latijn tot *en, em*, terwijl *ən, əm* daar *an, am* opleverden. In het algemeen geldt dus de regel: de *ə* wordt voor en na *l, r, n, m* in alle talen op gelijke wijze behandeld als de *ə* tussen mutae. Alleen Grieks en Sanskrit kennen op beperkte schaal uitzonderingen (regel III en VI).

VI. In het Sanskrit werd *ən, əm, əl* tot *an, am, al*; daarentegen *ər* tot *ir* of *ur* al naar de aard der konsonanten-omgeving. De verklaring, die de schr. daarvan geeft, lijkt mij spitsvondig, maar zelf hecht hij er grote waarde aan. Het Sanskrit (zo betoogt hij) behield lang de *r* sonans; de herinnering daaraan is nog in de spelling bewaard; deze *r* sonans kon drieërlei timbre bezitten: gemouilleerd, velair, neutraal. De verbinding *ər* nu werd *əṛ* (d.w.z. *ə* gevolgd door de beschreven vokaal), vervolgens nam de *ə* het timbre van deze *ṛ* over. De schr. polemiseert met nadruk tegen de gangbare onderstelling van *ṛr* als grondvorm van *ir* en *ur*.

VII. In het Sanskrit werd *ərɒ* (reduktie-produkt van oer-Indo-Europees *erā, erō, erē*) voor konsonant tot *īr* of *ūr*; er had dus synkope van *ɒ* en kwantiteitsvergoeding plaats.

Ter beoordeling wil ik het volgende opmerken:

Terecht meent de schr., dat theorieën over de Indo-Europeese klankwisseling geen nodeloze, in de lucht zwevende hypothesen zijn, maar pogingen ter verklaring van moeilikheden in histories-gedokumenteerde talen: de taalvergelijker is een helper van de filoloog. Het is intussen jammer, dat die hulp dikwijls zo weinig vastheid bezit.

Nemen we bijv. de hoofdzaak van Güntert's theorie: de *ɒ* werd in alle Indo-Europeese talen, op het Aries na, tot *ă*; de *ə* daarentegen zou in sommige talen geworden zijn tot *ă*, in andere tot *ŭ*, in nog andere tot *ĭ*, in weer andere tot twee of drie dezer vokalen al naar de bepalende voorwaarden. Daarbij sluiten deze talen zich in dit opzicht niet tot groepen aan, zoals

het bij de overgangen van andere vokalen wel het geval is; maar alles ligt verspreid dooreen. Bovendien vindt men voor de wisseling van *ŭ* en *ĕ* (IdE. *ə* en *ĕ*) in het Germaans slechts vier voorbeelden bij Güntert opgesomd, wanneer het geldt de meest bewijzende positie tussen twee mutae (p. 83 no. 4 etc.); en van het Litauws en het Slavies moet hij zelf erkennen een „nur geringe Ausbeute" te hebben verkregen. Intussen de schatting ener waarschijnlijkheid blijft altijd min of meer subjektief.

Ten slotte wil ik nog op een kleine onnauwkeurigheid in het betoog wijzen. Onder de (29) voorbeelden, opgegeven voor regel III, zijn er vooreerst een paar, die aan de gestelde voorwaarden niet voldoen. De woorden *πτύρω, φρύσσω, διαπρύσιος* vallen weliswaar naar de letter buiten de regel, maar laten er zich in beginsel toch mede verenigen. Anders staat het met *θυλλίς* naast *θαλλίς*, dat een oorspronkelike dentaal, met *σύρω* naast *σαίρω*, dat een oorspronkelike *s* bevat, met *σκύζα* naast *σπάζει*, dat zelfs de liquida of nasaal mist. Maar verder geeft Güntert's verklaring van *πολύς* moeilikheid in verband met deze regel. Het staat volgens hem op één lijn met Skr. *purú-*, zou dus ontstaan zijn uit IdE. *pəlú-*. Maar ten aanzien van klankkondities is het te vergelijken met *ῥίμφα* uit **ϝəγχϝα*, *σκιμβός* uit **skəng-wó*, *κίλλος* uit *kəl-wo-* (p. 25 en 26); immers al deze woorden bevatten *ə* tussen labiaal of gutturaal en liquida of nasaal met *u* of *u̯* in de volgende lettergreep; men zou dus **πιλύς* verwachten. Volgens de schr. is *πολύς* uit **πυλύς* ontstaan door een fakultatieve dissimilatie (p. 40 § 61); een soortgelijke dissimilatie, hier beschreven onder regel III, waarvan *ῥίμφα* een voorbeeld zou zijn, wordt voorgesteld als een (strikt-algemeene) klankwet.

Waarom de algemene behandeling van het Grieks onderbroken wordt en verdeeld over de § 65—67 en § 96—105, is mij niet duidelik geworden.

De schr. klaagt over onverschilligheid en skepsis ten aanzien van „ablautprobleme"; hij overschat eigen werk, zo hij meent, dat zijn boek n i e u w e vrienden voor deze studie zou werven.

Doorn. B. FADDEGON.

A. JEANROY, *Bibliographie sommaire des Chansonniers français du moyen âge* (manuscrits et éditions). Paris, Champion. 1918 [Les classiques français du moyen âge, p. p. Mario Roques, 2e série: Manuels].

Voici le pendant de la *Bibliographie des chansonniers provençaux* du même auteur que nous annoncions dans cette revue (III, 232), il y a une année à peine, et ce petit volume est appelé à rendre d'aussi bons services que son aîné.

Il se compose de deux parties. La première est consacrée à une énumération des manuscrits qui contiennent des poésies lyriques; elle est naturellement plus complète que la *Bibliographie* de Gaston Raynaud, qui date de 1884, et qui d'ailleurs restera utile parce qu'elle contient les tables des manuscrits. M. Jeanroy divise ces manuscrits en quatre groupes: chansonniers proprement dits, chansonniers provençaux contenant des chansons françaises, manuscrits divers contenant des chansons françaises, manuscrits perdus.

Les trois derniers paragraphes, qui n'ont pu être composés sans une connaissance profonde de la matière lyrique et sans une attention toujours en éveil, sont infiniment précieux.

La seconde partie signale les éditions des différents morceaux lyriques et est composée comme suit: recueils collectifs (1. recueils généraux, chrestomathies, publications partielles; 2. recueils par genres; 3. recueils par régions), éditions particulières (1. pièces attribuées rangées d'après les noms des poètes; 2. pièces anonymes publiées isolément), appendice (additions et rectifications à la liste des chansons de G. Raynaud).

Groningen. S. DE G.

E. LOMMATZSCH, *Provenzalisches Liederbuch*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1917.

Voici une excellente chrestomathie provençale, qui ne fait double emploi avec aucune autre, parce qu'elle a été conçue d'une façon très originale. Elle ne donne pas seulement un choix excellent de textes, imprimés d'après les meilleures éditions, mais en outre 1. des extraits de Dante, de Pétrarque et du *Proemio* du Marquis de Santillana, qui sont intéressants parce qu'il continuent en quelque sorte l'histoire de la poésie des troubadours en marquant la place qu'elle occupe dans la littérature qui l'a immédiatement suivie; 2. des traductions modernes en vers allemands, italiens, etc., et des textes qui présentent certains rapports avec les œuvres provençales du moyen âge; 3. des mélodies de troubadours, et 4. des indications bibliographiques très abondantes.

Malheureusement, parmi les systèmes qui s'offraient à lui pour rendre les textes eux-mêmes abordables à un public de non-spécialistes, l'auteur a pris, à mon avis, celui que est le moins recommandable. Il a donné pour chaque mot qui lui a paru pouvoir arrêter le lecteur, une traduction au bas de la poésie. Non seulement cela rend la lecture très pénible, d'autant plus que ces traductions sont imprimées en petits caractères; les yeux devant, à chaque instant, passer du texte aux notes — lesquelles souvent se trouvent à une autre page, de sorte qu'il faut par surcroît de misère sans cesse tourner celle qu'on est en train de lire –, on ne voit guère un seul vers comme un tout, et le charme est rompu. Mais en outre, si cette chrestomathie est destinée au grand public, ces traductions ne suffiront par à le renseigner. On se demande pourquoi l'auteur n'a pas donné simplement, comme le font presque tous les éditeurs de textes provençaux, des traductions intégrales et littérales au pied de la page, ou, du moins, si ce parti lui paraissait trop radical, pourquoi il n'a pas placé ses traductions de mots dans un glossaire au bout du volume, où l'on n'aurait cherché que ce que l'on ignorait, sans que des renvois continuels se placent entre le lecteur et le texte.

Il faut espérer que, dans les deux volumes qui seront consacrés à la poésie lyrique française du moyen âge, et qui seront les très bien venus, M. Lommatzsch renoncera à ce jeu de chiffres et de notes, qui dépare l'élégant volume que nous recommandons volontiers aux amateurs de poésie provençale.

Groningen. S. DE G.

A. LÅNGFORS, *Les* Incipit *des poèmes français antérieurs au XVIe siècle.* Répertoire bibliographique établi à l'aide de notes de M. Paul Meyer. I. Paris, Champion. 1917.

M. Långfors, à qui la philologie française et provençale doit déjà tant d'importants travaux, nous donne dans ce recueil des *Incipit* un instrument de travail de premier ordre. Depuis quelques années déjà, Paul Meyer l'avait associé à des travaux que l'état de sa santé ne lui permettait pas de mener à bonne fin, et la présente publication est un fruit de cette collaboration, précieuse pour l'élève et pour le maître. Il est vrai qu'elle n'a été que partielle, parce que, à partir de la dixième feuille, Paul Meyer n'a plus été à même de prendre part au travail.

On trouvera dans ce volume le vers ou les vers par lesquels commencent les poèmes français du moyen âge, exception faite pour la poésie lyrique et les chansons de geste. Ce n'est qu'une première partie; la seconde comprendra, outre les tables, un grand nombre d'additions.

En réalité, il contient beaucoup plus que ne semble l'indiquer le titre, et, pour faire apprécier à sa valeur le travail et l'immense effort de l'auteur, il importe de relever que les *Incipit* sont suivis d'une indication complète des manuscrits et des éditions des poèmes auxquels ils servent de début, de sorte qu'en somme, nous avons ici une bibliographie faite de première main. Qui ne sait que Paul Meyer était le plus grand connaisseur de manuscrits français? Or, ce volume, fait sur ses fiches, contient, mis à jour par une main compétente et pieuse, quelques-uns des résultats d'une vie d'incessant labeur et d'un savoir illimité.

Mais, à eux seuls, les *Incipit* rendront des services inestimables, parce que celui qui découvrira un fragment de poème français du moyen âge pourra dorénavant, grâce à ce répertoire, dans beaucoup de cas retrouver le poème auquel ce fragment appartient.

Nous saluons donc cette œuvre comme un legs précieux d'un des premiers maîtres de la philologie française et provençale, et nous remercions l'excellent savant, désigné comme exécuteur testamentaire du grand défunt, de l'avoir mise à la portée de tous.

Groningen. J. J. SALVERDA DE GRAVE.

A. ECKHARDT, *Remy Belleau.* Sa Vie. Sa „Bergerie". Budapest, Németh. 1917. [10 Kr.]

Ce livre, agréablement écrit et très soigné, sur Remy Belleau et une partie importante de ses œuvres vient s'ajouter à propos aux travaux si fouillés sur les poètes de la Pléiade de Laumonier, de Chamard, d'Augé-Chiquet et d'autres; la vie et le talent du poète y sont étudiés de près. Il se divise en trois parties; dans les deux premières, l'auteur traite successivement la vie de Belleau et sa *Bergerie;* la troisième est consacrée à une caractéristique de son art.

Je relève quelques points qui me paraissent particulièrement intéressants.

Il est naturel qu'en jugeant les poésies d'un des membres de la Pléiade

on les mette à côté de celles du maître et qu'on se demande quels ont été les rapports du poète avec Ronsard. Or, on sait que Belleau a fait un commentaire du second livre des *Amours*, où non seulement, en bon ouvrier de la Renaissance, il cite „à tout propos et même hors de propos" les auteurs grecs, qui lui sont aussi familiers que les latins, mais où il épanche toute son admiration pour les vers qu'il explique. M. Eckhardt, qui insiste sur l'influence „écrasante" que Ronsard a eue sur les poésies de Belleau, relève ce fait que le commentaire a contribué à renforcer cette influence. Le ravissement où le plongent les vers qu'il commente l'amène à les imiter, de sorte qu'un certain nombre de ses sonnets ne sont que le reflet du modèle.

Et pourtant, il y a une partie de son œuvre qui est bien originale: ce sont ses descriptions des œuvres d'art qu'il voit autour de lui, dans ce château de Joinville où il a passé de longues années. Imitant Anacréon, Théocrite et Sannazar, mais transformant puissamment ses emprunts, Belleau a détaillé avec un art parfait tantôt les ornements d'un arc d'ivoire, tantôt un miroir sculpté, tantôt des tapisseries. Tandis que, chez Ronsard, la description est ajoutée à une élégie ou à un récit, chez Belleau c'est le morceau essentiel.

M. Eckhardt met cette partie de l'œuvre de Belleau en rapport avec le goût italo-classique qui régnait alors en France dans l'art décoratif. Il montre que le souci du détail minutieusement observé correspond à l'ornementation des œuvres d'art de ce temps, ornementation qui nous paraît parfois excessive.

Le parallèle établi par l'auteur entre Belleau et de Heredia me paraît très heureux. „Cette rencontre des deux poètes s'explique par leurs efforts analogues de monter des bijoux, de peindre des tableaux, de ciseler des vases dans leurs poésies".

Si par sa prédilection pour la description, Belleau se distingue bien nettement de Ronsard, il n'en reste pas moins que ce n'est qu'en cela qu'il est en quelque sorte indépendant du maître, et M. Eckhardt, dans un chapitre intitulé *Belleau disciple de Ronsard*, montre par des rapprochements à quel point celui-ci a déterminé aussi bien le choix de sujets que le style du poète de la *Bergerie*. Je signale au lecteur les pages consacrées au „style mignard" (p. 154 et suiv.), qui d'ailleurs doivent beaucoup à l'œuvre de M. Laumonier.

Bien que *les Amours et Nouveaux Eschanges des Pierres précieuses* ne rentrent pas dans le cadre que l'auteur s'est tracé, il ne les a pas entièrement négligés et il a montré que cette œuvre, considérée par ses contemporains et par le poète lui-même comme l'expression définitive de l'art de Belleau, n'était que le développement du genre de l'„hymne-blason", qui, dans la *Bergerie*, est représenté par *le Sifflet*.

Je me bornerai à ces quelques lignes. Puissent-elles attirer sur le livre de M. Eckhardt l'attention de tous ceux qui, chez nous, s'intéressent à la poésie de la Pléiade.

Groningen. S. DE G.

F. ADLER, *Racine als Mensch und Künstler.* [Dissertation der Universität Leipzig] Petschke & Gretschel, Dresden, 1915, 95 p.

Montrer les rapports entre l'homme et l'artiste (p. 8), c'est là le but que s'est proposé l'auteur de cette thèse. Question ardue, complexe, délicate, demandant une expérience de la vie et une profondeur de pensée que la plupart des auteurs d'un travail de début ne possèdent guère!

Après une introduction de quatre pages, où il y a des assertions un peu vagues [1]), et un premier chapitre [2]) résumant les opinions de la critique sur Racine (p. 9—27), M. Adler aborde son sujet. A ses yeux (p. 28—88) nous devons chercher dans le „Démon" de R. l'explication des rapports, dans cette „geprägte Form, die lebend sich entwickelt", comme dit Goethe dans le *Δαιμων,* qui sert d'épigraphe à son travail. Quel est ce „Génie" de son individualité, qui serait quelque chose de naturel, d'immédiat, de mystique que rien n'attaque, ni n'ébranle? Ce serait le parallélisme entre l'amour de Racine pour le monde et son amour de Dieu, entre l'hôtel de Bourgogne ou la cour et Port-Royal ou une vie de dévotion dans l'intimité. Et n'ayant pu rendre à César ce qui était à César, il en mourut. Voilà sa thèse, que M. Adler résume encore dans un chapitre récapitulatif (p. 88—92).

Admettons cette idée mystique de l'unité du destin de l'homme et de son moi ramené à un seul trait, supposons qu'elle s'applique aux choses de l'art. L'auteur a-t-il réussi à nous expliquer par son parallélisme imprimant un rythme d'unité à la vie et à l'art de R. le fait qu'il y ait un abîme entre la personnalité intime de R. et les créatures de son imagination?

J'en doute. Car si nous considérons R. en tant qu'homme, nous voyons un arriviste de trempe moyenne, plutôt faible, vain, sans grandeur de caractère, très méchant, ayant plus de défauts que de qualités, très voluptueux, très artiste et fort épris de gloire, à l'imagination ardente, plein de disparates et de contradictions [3]). Et il réussit à créer une série de personnages d'une grandeur, d'une noblesse, d'une sérénité, d'une pudeur qui leur confèrent une vie éternelle au point de vue esthétique et qui n'ont rien de commun avec lui, ni Andromaque, ni Bérénice, ni Monime, à peine Phèdre et Athalie.

Il y a là un problème presque insoluble. Et que M. Adler n'a pas su résoudre, malgré tout le mérite de son travail logiquement composé, prudemment déduit, plein d'aperçus intéressants et quelquefois nouveaux. M.

---

1) „Wir können aber dem Klassizismus näher kommen durch die moderne Kunst Frankreichs, die durch das starke Betonen der Form in vielen verwandt ist mit der des siebzehnten Jahrhunderts" (p. 6—7). ... Doch wie wir der Form dieser tragischen Kunst infolge besserer Ausprägung unseres eigenen Formgefühls näher kommen, so ist auch der Gehalt dieser Werke für uns jetzt faßlicher geworden (p. 7).

2) M. Adler n'a pas fait état de l'opinion de Faguet dans son compte rendu du livre de Masson-Forestier (*Revue d.d. Mondes,* 15, 12, 1910), non plus que de l'article de M. André Suarès, cité plus loin, ni de l'opinion de Rémy de Gourmont citée par Baldensperger, *La Littérature,* p. 47. Faguet arrive à un Racine d'humanité moyenne très logiquement composé. Ces articles auraient pu l'aider à trouver la solution du problème. — M. Adler admet encore Racine succombant sous les coups des Cornéliens (p. 9), et une profonde influence des maîtres de Port-Royal (p. 30—31). Le jansénisme est-il la forme de sa vie religieuse (p. 38)?

3) v. l'article de Faguet, *l.c.,* 914—917 ou l'art. *Racine* de M. G. Lanson dans la *Grande Encyclopédie.*

André Suarès a donné une réponse qui me semble très satisfaisante à la question que M. Adler aurait dû aborder [1]). Pour cet essayiste, nous devons la trouver dans la perfection de son intelligence, dans son moi purement rationnel; R. a. subi, il me semble, l'influence de la *Logique de Port-Royal* dans sa conception des passions vitales... „Il est, en art, le triomphe de la raison et la perfection de l'esprit... L'intelligence de Racine me confond... Elle ne se révèle à rien, sinon à la lumière qu'elle fait... La passion manque le plus dans l'amoureux R., mais que d'idées sur les passions.... Quelle tranquille expérience! La Rochefoucauld, ayant eu un fils grand artiste, il s'appelle R..." Par là s'explique aussi le caractère peu émouvant de son langage: „il a trop de certitude, ... il tient de l'immuable". Et aussi sa retraite: „Et quand, au seuil de la quarantième année, il est un peu las de vivre, las aussi de curiosité, il ne trouve plus en lui-même de quoi le retenir, l'art enfin n'a plus de force à le séduire. Il se retire du jeu, qui est la scène. Il s'ennuie de tout, hormis de Dieu et du roi. Il fait retraite dans la perfection, qui est un bien aride. Le génie de la culture a tout donné d'une fois..." Ces pages d'analyse pénètrent admirablement dans le moi de Racine et expliquent bien la contradiction entre le naturel et l'élément artistique chez lui [2]).

Il faut louer l'auteur de s'être attaqué à cet attachant problème et d'avoir essayé de le résoudre, parce que son travail lui a permis de mettre en avant quelques idées heureuses: une bonne comparaison entre *Bérénice* et les héros cornéliens (p. 56); la grande valeur du personnage de Monime annonçant et éclairant *Phèdre* (p. 58—70); les rapports entre l'état instable de la personnalité de R. et *Athalie* (p. 81). J'aurais deux réserves à faire: M. Adler se trompe quand il croit reconnaître de l'épicurisme gassendiste dans La Rochefoucauld (p. 53). Et ne faudrait-il pas être plus prudent en citant des anecdotes de Louis Racine sur son père (p. 30, 72)?

Amsterdam. K. R. GALLAS.

Dr. K. GLASER, *Georges Rodenbach, der Dichter des toten Brügge,* N. G. Elwert, Marburg, 1917. VI + 79 p. 1 M. 50.

Petit livre, né d'une série de conférences faites à Louvain en 1914, livre écrit avec amour, bien informé en général, qui veut sauver R. de l'oubli où il menace déjà de tomber, vingt ans à peine après sa mort. M. G., tout en tâchant d'être juste à son égard, cache les parties faibles de l'œuvre de R., qui est plutôt un document intéressant dans l'histoire du symbolisme qu'une œuvre de premier ordre au point de vue esthétique, comme celle de Verhaeren ou de Samain. Quand R. (1855—1898) meurt assez jeune, son œuvre poétique est achevée: rien ne permet de prévoir un renouvellement ou une œuvre plus forte, sauf en prose peut-être, puisque *l'Elite* revêt une forme parfaite,

---

1) M. Yves Scantrel [André Suarès] dans son *Sur la Vie* du numéro du 25 frévier 1911 de *La Grande Revue*, t. LXV, p. 833—839.

2) cf. la pensée de Sully Prudhomme: „L'idéal d'un artiste est déterminé par son tempérament, sans y être pour cela toujours conforme (cité dans F. Baldensperger, *La Littérature*, Paris, E. Flammarion, 1913, p. 190).

supérieure à la prose même des romans ou des contes [1]). Si de nos jours R. est décrié auprès des jeunes Belges, il ne faut pas oublier qu'il a eu son heure de succès et qu'il a été vraiment celui qui a appris au public parisien à connaître l'art flamand et à lui en imposer l'admiration, par sa qualité d'étranger, par sa sensibilité de rêveur un peu triste, par son catholicisme imprégné de mysticisme. La mode a-t-elle contribué à lui faire conserver une attitude prise au début devant le public parisien, l'homme lui-même était-il peut-être tout autre qu'on ne se l'imagine d'après l'œuvre – les observations de van Hamel sont très caractéristiques à ce sujet [2]) –, l'œuvre serait-elle par là même condamnée à un demi-oubli? C'est là une question qu'on saurait trancher seulement si l'on disposait de données suffisantes sur son moi le plus intime.

M. G. a divisé son travail en une introduction sur R. et le symbolisme, un chapitre sur ses romans et son art du roman, un autre sur son théâtre, un troisième sur son lyrisme et une étude sur sa conception de la vie. Comme M. G. analyse longuement les romans (p. 15–41) et qu'il ne donne que peu de citations et d'analyses du lyrisme (p. 53–73), le lecteur risque de voir dans l'œuvre narrative l'essentiel de sa production, alors qu'il aurait fallu renverser l'importance de ces deux parties. Abstraction faite de ce défaut d'équilibre, on peut dire que l'étude de M. G. contient un exposé très complet, assez fouillé, clair et méthodique de l'œuvre de R., de ses rapports avec le symbolisme et de son originalité dans le mouvement symboliste; il exagère un peu l'importance de la figure de R. dans la littérature contemporaine: il n'a pas soin de nous avertir que R. était un auteur de second rang, sans influence sur le mouvement contemporain, parce que son art n'était pas assez plastique ni assez suggestif pour inspirer celui des autres ou les dominer, et que sa langue et sa métrique ne révèlent aucune innovation qui trahisse un précurseur ou un chef. Il faut louer beaucoup le dernier chapitre de cette étude, sur les éléments de son art et sa philosophie; je me permets seulement de demander si Jammes et Vielé-Griffin ont beaucoup pratiqué la *Philosophie de l'Inconscient* de Hartmann (p. 77)? M. G. ne parle pas du désir de R. d'être un grand poète (*Les Jours mauvais* dans *La Jeunesse blanche*) et ne nous dit pas pourquoi il ne l'a pas été; on se demande si R., en se spécialisant pour ainsi dire dans la recherche de ses correspondances avec Bruges (p. 12 et p. 46), en mettant l'homme au second plan derrière les choses, n'a pas tué sa personnalité pour se soumettre à une attitude de naïveté „qui a d'elle-même une conscience trop précise", comme dit Remy de Gourmont à propos d'Elskamp, et si R. eût été capable de faire mieux et autre chose.

Quelques observations de détail pour finir: p. 1. Verhaeren est-il vraiment le chef du mouvement de lettres belges? Ne faut-il pas mentionner Max

---

1) A. G. Van Hamel, dans son art. sur R. (*Het letterkundig leven van Frankrijk*, III, Amsterdam, P. N. van Kampen, s. d., p. 139), art. qu'on relit avec plaisir après l'opuscule de M. G., ne s'attendait à rien de nouveau, sauf en prose. M. G. Turquet-Milnes, *Some Belgian Writers*, Londres, H. Muirhead, 1916, p. 74, paraît croire qu'il aurait pu produire encore des chefs-d'œuvre. Miss Virginia M. Crawford, *Studies in foreign Literature*, Duckworth & Cie, Londres, 1899, p. 185, est de l'avis de Van Hamel.

2) *l. c.*, 124 et 125.

Waller et sa *Jeune Belgique* (1880)? — p. 3. Le Jammes qui est d'origine allemande, n'est pas Francis Jammes, mais le poète belge Arthur James, un des premiers collaborateurs de *la Jeune Belgique.* – p. 3. Mockel est ardennais, comme Retté et Séverin. – p. 6. Les auteurs de ce rucueil n'ont pas voulu un renouvellement de l'art en s'inspirant de Leconte de Lesle, mais de Baudelaire, dont un côté du génie correspond si intimement avec l'esprit flamand . . . qui n'est pas l'esprit germanique d'ailleurs. – p. 6. M. G. aurait pu citer *Art pur* comme une poésie où R. annonce sa rupture avec le Parnasse (*Jeunesse blanche*, éd. de 1913, p. 150). – p. 31 ss. Il aurait fallu relever la préoccupation psychologique plus forte qui sépare *le Carillonneur* de *Bruges-la-Morte.* – p. 39, l. 3 lire: „L'Amour *et* la Mort"; l. 11, il ne s'agit pas d'époux, mais d'un couple adultère. — p. 40. M. G. aurait pu rapprocher *l'Image* de M. Beaubourg de *l'Ami des Miroirs.* – p. 40. Le récit de Baudelaire n'est qu'une mystification. – p. 53. Y a-t-il du romantisme dans son art? du Desbordes-Valmore, peut-être; en tout cas il eût fallu préciser. – Dans cette étude on cherche vainement quelques lignes sur le mouvement régionaliste et sur les rapports de R. avec l'art des Flamands écrivant en flamand. Un rapprochement aurait été à faire entre l'emprise de Bruges sur l'âme de R. et celle de Londres sur Verhaeren dans *les Flambeaux noirs.*

Amsterdam. K. R. GALLAS.

Dr. E. BERNEISEN. *Hoffmann von Fallersleben als Vorkämpfer deutscher Kultur in Belgien und Holland*, Leipzig, Krüger & Co. 1915, 102 blz.

Tot voor korte tijd was Hoffmann von Fallersleben in Duitsland niet populair. Toen in 1890 zijn volledige werken uitgegeven zouden worden in een uitgave, die op 9 dln. berekend was, bleef 't bij 8, omdat de uitgeversfirma de belangstelling niet groot genoeg vond voor de voortzetting. De reden daarvan was, dat H. tot de „politische Lyriker" of „Revolutionslyriker" van vóór 1848 behoord heeft en dat hij, vooral in zijn *Unpolitische Lieder* van 1840 en '41 — zo genoemd, naar 't heet, omdat 't onpolitiek van hem was ze uit te geven — zijn stem mede verheven heeft voor persoonlike vrijheid en tegen censuur en politie en ridderorden, adellike titels en voorrechten. Zijn oppositie werd in het officiële Duitsland niet vergeten. Dr. Gerstenberg, de bewerker van de zoeven genoemde Hoffmann-uitgaaf, vertelt (in zijn onder de titel *Deutschland, Deutschland über alles* verschenen kleine biografie van H. v. F., blz. 5), hoe hij kort voor 1890 als jong cand. phil. in een hofbibliotheek de *Unpolitische Lieder* aanvroeg en daarop eerst tot antwoord kreeg, dat dat bedenkelike boek niet uitgeleend werd. En toen hij aandrong, waarschuwde de bibliothekaris hem vaderlik, zich toch niet door de lektuur van Hoffmann op verkeerde banen te laten lokken. Wanneer men, vertelt Gerstenberg, in die dagen zelfs bij kenners van de Duitse litteratuur vroeg, wie toch de dichter was van „Deutschland über alles", was veelal een verlegen zwijgen het antwoord.

Nu is dat anders geworden. Hoffmann's „Lied der Deutschen" (of „Deutsch-

land über alles") dat hij in 1841, kort voor hij uit zijn ambt als professor ontzet werd, op Helgoland, op Engelse bodem, dichtte, verdrong in 't begin van de tegenwoordige oorlog ten dele de „Wacht am Rhein" als volkslied. Sedert dien is ook Hoffmann populair geworden en tijdens de oorlog verschenen al studies over hem. De bekende pennestrijd, door Shaw's bewering uitgelokt, dat „Deutschland über alles" het lied van het ongebreideld imperialisme zou zijn, heeft er toe bijgedragen, het gevoel voor Hoffmann's „Deutschtum" te versterken. De *Unpolitische Lieder* zijn bij het grote publiek vergeten en H.'s dichterroem grondt zich — behalve op een paar kinderliederen, o.a. het hier ook bekende „Als unser Mops ein Möpschen war" — op „das Lied der Deutschen", waarin hij als eens Walther von der Vogelweide Duitse aard en Duitse zede prijst.

Hoffmann is echter niet alleen dichter en politicus, maar ook en vooral geleerde geweest. Hij had in Göttingen klassieke philologie gestudeerd en zou in 1818 — op twintigjarige leeftijd — een studiereis naar Italië en Griekenland gaan ondernemen. Tevoren bezocht hij op een voetreis Jacob Grimm in Cassel en diens ernstige woorden „Liegt Ihnen Ihr Vaterland nicht näher?" brachten een ommekeer bij hem teweeg: men leefde toen in een romantiese tijd, ook in de wetenschap, en die weinige woorden toverden hem het schone van een studie voor ogen, waaraan zijn sterk patriotties gevoel aandeel zou hebben. De germanistiek begon zich toen onder Grimm's leiding te ontwikkelen: in Bonn legde H. zich nu met volle borst daarop toe en gaf in 1821 *Bonner Bruchstücke vom Otfried* uit, een uitgave, die ook fragmenten van onze *Renout van Montalbaen* en een overzicht van de toen bekende oudndl. poëzie bevatte. Hier zien wij voor 't eerst Hoffmann's studie van oudndl. letterkunde.

De rol, die Hoffmann verder in de Nederlandse en Belgiese philologie en in de Vlaamse Beweging gespeeld heeft — is 't, wat Berneisen zich als onderwerp van zijn studie uitgekozen heeft. Hij heeft zijn boek de zonderlinge titel gegeven: H. v. F. „als Vorkämpfer deutscher Kultur in Belgien und Holland". Misschien is dit aan oorlogspsychose toe te schrijven; omdat 't boek daarvan echter overigens geen sporen vertoont, wil ik liever aannemen, dat hij daarmee zinspeelt op een plaats in H.'s autobiografie *Mein Leben*, waar staat: „Ich hatte mir ein hohes Ziel gesteckt.... die *deutsche* Philologie. Ich begriff darunter des Gotische, Alt, -Mittel- und Neuhochdeutsche, des Altsächsische, Niederdeutsche und Niederländische, Friesische, Angelsächsische, Englische und Skandinavische". Evenals Grimm gebruikt H. dus hier „Deutsch" in de zin van „germaans", wat tegenwoordig met recht in onbruik is geraakt.

Hoffmann kwam dan in 1821 van Keulen uit te voet naar Holland. Hij was in het bezit van 4 Louis d'or; maar onbezorgd trok hij naar het vreemde land. „Wie ein fahrender Schüler, mit langem Haar, im deutschen Rocke, den Ziegenhainer (knuppel) in der Hand und ein leichtes Ränzelchen auf dem Rücken, ohne Pasz und fast ohne Geld überschritt ich die holländische Grenze. Als ich mich dieser näherte, fürchtete ich Paszunannehmlichkeiten. Ich traf gerade eine leere Hessenkarre und bat den Fuhrmann mich aufzunehmen. Er hatte nichts dawider. Ich legte mich auf den Bauch der

Länge nach ins Stroh und fuhr gemütlich und unbehelligt über die Grenze." (*Mein Leben*). Zo kwam de „Vorkämpfer deutscher Kultur" dus 't eerst ons land binnen. Hij was in 't wel duffe en saaie Nederland van die dagen een ongewone verschijning. In de eerste plaats voor de straatjongens, die hem nariepen „Kijk eens, de mof", wat eerst uit was, toen hij zich „fatsoenlik" nl. hollands gekleed had, naar hij vertelt. Maar ook in de wetenschappelike wereld was hij iets nieuws. De studie van de oudndl. poëzie was nog in de kinderschoenen; hier had geen Herder of Bürger gevoel voor volkspoëzie gewekt. Toen H. in Leiden voor een beschaafd publiek „De twee Koningskinderen" wou voordragen, werd hij uitgelachen. Maar Hoffmann wist leven en geestdrift te wekken en toen eenmaal zijn *Horae Belgicae* verschenen (12 dln. 1830—62), vond hij aanhangers en later zetten anderen het door hem begonnen werk voort.

Berneisen heeft zijn studie in 4 hoofdstukken en een „Anhang" ingedeeld. In 't eerste hoofdstuk geeft hij de hoofdfeiten uit H.'s leven, vertelt van H.'s reizen naar Holland en België en van zijn professoraat in Breslau (1838--42). Nadat H. ambteloos geworden was en in moeilike financiële omstandigheden verkeerde, kwam er lange tijd niets van reizen naar de lage landen. Vanaf 1860 is H. bibliothekaris van de Hertog van Ratibor op 't kasteel Corvey geweest, waar hij in 1871 gestorven is.

Hoofdstuk II behandelt Hoffmann en de Vlaamse Beweging. Op zijn reis van 1837 leerde Hoffmann de Flamingant Willems kennen en dadelik trok hij partij voor de Vlaamse zaak. Aanvankelik op eigenaardige wijze. In een brochure: *Vlaemsch und Französisch in Belgien* (1838) stelde hij voor, het Hoogduits in Vlaanderen tot beschaafde spreektaal te verheffen — omdat immers het Vlaams tot het Hoogduits in dezelfde verhouding stond als het Platduits — en daarnaast het Vlaams als omgangstaal te behouden. Maar weldra liet hij dit denkbeeld varen en op zijn tweede reis (1839) steunde H. met hartelike propagandaliederen „An Vlaemsch-Belgiën", „Tricolor", „Gegen die Fransquillons" de Vlaamse zaak. In 1856 gaf hij in een geschrift *Die Vlämische Bewegung* een naar het jaar van verschijnen geordend overzicht van Vlaamse boeken, tijdschriften en regeringsbesluiten vanaf 1834. (Karakteristiek voor de dichter-geleerde is, dat hij daarin — naast de regeringsbesluiten — zijn eigen pro-vlaamse gedichten volledig opneemt.) Tijdens de oorlog van 1870/71 toen vele Flaminganten, Em. Hiel o.a., de ogen naar Duitsland wendden, stuurde H. op 73-jarige leeftijd nog pro-vlaamse gedichten naar hun blad *De Zweep*.

In het derde hoofdstuk geeft Berneisen een overzicht van H.'s publikaties over het oudndl. volkslied. Zijn werkzaamheid was drieërlei: hij gaf — voornamelik in de *Horae Belgicae* – oudndl. liederboeken uit; hij vertaalde hollandse volksliederen in het Duits, o.a. zijn *Lieder und Romanzen* (1821 Bachem, Köln) en eindelik maakte hij ook zelf oudndl. volksliederen — aanvankelik „Vaer wel" en „Jonc Gherrit ende moy Aeltje"; later toen deze in de smaak vielen, gekomponeerd werden en door Willems o.a. onder zijn Oud-Vlaamse liederen opgenomen werden, door meerdere andere gevolgd (in de *Looverkens*). Lang niet kwaad klinkt „Vaerwel" — eigenlik een vaarwel aan een Leidse professorsdochter — dat begint:

Vaer wel, vaer wel, myn soete lief
niet langher en can icker beiden;
ic gae er so ver, en so verre van hier,
en also ver over der heiden.

Berneisen geeft van de „echte" volksliederen inhoudsopgaven en — aan de hand van Kalff — hier en daar kritiese opmerkingen.

Het vierde hoofdstuk behandelt „H. v. F. im Urteil und in der Erinnerung der Belgier und Niederländer." Door aanhalingen bewijst Berneisen, hoe warme vriendschap Hoffmann in Vlaanderen vond bij Willems, Conscience, Heremans en anderen. Met de hartelikste woorden heeft de Vries in het voorwoord van het *Mndl. Wb.* en in zijn uitgave van de *Lekenspiegel* H.'s verdiensten geprezen. Prof. Verdam heeft in de *Handelingen en Meded. der Mij. van Ned. Letterk. 1897/8* een — zeer interessante — schets van H. geleverd; Prof. Kalff wijdt enige zeer waarderende zinnen aan H.'s verdienste in zijn Gesch. der Ndl. Letterkunde.

Ik ben in het overzicht, dat ik van Berneisen's studie gaf, vrij uitvoerig geworden en heb het zelfs aangevuld met gegevens, die ik bij Prof. Verdam en bij Gerstenberg vond: ik meende dat te mogen doen, omdat Hoffmann toch voor de geschiedenis van de Nederlandse philologie een belangrijke figuur geweest is en voor de jongeren onder ons, bepaaldelik voor hen, die niet in de Ndl. letteren gestudeerd hebben, nog maar een naam is. Toch heeft Hoffmann hier — op kleinere schaal — verricht wat Herder, Arnim en Brentano in Duitsland gedaan hebben. Ook tegenover Berneisen scheen mij deze wijze van bespreking het rechtvaardigst; B. toch wil Hoffmann's figuur naar het mij schijnt — vooral wat de uiterlike gang van zijn leven betreft — nader bekend maken, met beoordeling of karakteristiek van de dichter-geleerde laat hij zich niet in; zijn studie is geheel en al beschrijvend. Maar die beschrijving is dan ook goed en nauwkeurig, zodat het werkje zich vlot laat lezen en tot nadere kennismaking met Hoffmann uitlokt, terwijl goede bouwstoffen voor een werkelike biografie verzameld werden. Het menselike in Hoffmann treedt alleen aardig naar voren in de 8 brieven aan Willems, die Berneisen in de Gentse Universiteitsbibliotheek vond; daar zien wij H. in zijn nederduitse aard (oordeel over de ndd. Reineke); in zijn geluk als ontdekker van Ludwigslied en Eulalia; in zijn onaangename omstandigheden in Breslau en zijn stille hoop op een Gents professoraat; ook in een zekere naïeve ijdelheid, waar hij ervan spreekt, hoe kostelik 't zijn zou, als de Staatskoerant eens vermeldde, dat Koning Leopold hem de Leopoldsorde verleend had; eindelik in zijn gemoedelik oordeel over de Hollanders, die hem toch door hun langzaamheid de gelegenheid gaven, hier zoveel lauweren te plukken: „Die Holländer arbeiten langsam und wenig; dabei sind sie gar so breit und umständlich. Ein wahres Glück, dasz ihr Patriotismus sie beseelt, sonst würden sie ganz zu Amphibien."

Rotterdam. H. W. J. KROES.

EDUARD METIS, *Karl Gutzkow als Dramatiker*. [Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte. Neuere Folge, 48. Heft]. Stuttgart 1915. J. B. Metzlersche Buchhandlung, G. m. b. H.

Unter den Literarhistorikern, die sich eingehender mit Gutzkow beschäftigten, bietet H. Houben in seinen *Gutzkow-Funden* (Berlin, 1901) und den *Studien über die Dramen Gutzkows* (Berlin, 1899) wohl das reichste Material. Weiter gibt es, außer einer Reihe von Einzeluntersuchungen, bloß kurze Abrisse von Gutzkows Leben und ein umfangreicheres Werk des Franzosen J. Dresch: *Gutzkow et la jeune Allemagne* (Paris, 1904). Diese Werke zeigen deutlich, wie umfassend Gutzkows Leben und Schaffen war, aber ein fertiges Bild des Dichters in seinem engeren Schaffenskreise, eine scharf umrissene Darstellung seiner dramatischen Tätigkeit bieten sie nicht. Ein bedeutender Gewinn ist in dieser Hinsicht das vorliegende Werk von Metis, in dem versucht wird, ein Gesamtbild von Gutzkows dramatischem Schaffen zu entwerfen und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Dramas näher zu bestimmen. Besonders eingehend behandelt der Verfasser die Gesellschaftsdramen, weil er hierin die Hauptbedeutung des Dichters erblickt, wie denn überhaupt die Betrachtung der jungdeutschen Poesie sich vor allem an ihren zeitgemäßen, sozialen Gehalt zu wenden habe.

Das Werk, das in drei Abschnitte zerfällt, enthält im ersten Teil die Analyse der einzelnen Dramen; in dem zweiten Abschnitt wird ein großer Teil der Gedanken herausgegriffen, die in ihnen niedergelegt sind, während der letzte Teil, der als eine Art Anhang gedacht ist, eine Reihe zeitgenössischer Urteile über den Dichter bringt.

Am umfangreichsten ist der erste Teil, in dem der Verf. die ganze Reihe von Gutzkows dramatischen Schöpfungen (28 vollendete Dramen und 3 Gelegenheitsstücke) vor unseren Augen vorüberführt. Unter ihnen finden sich Lustspiele, Schauspiele, Trauerspiele; Vers- und Prosadichtungen; das historische Drama steht neben dem bürgerlichen und zwischen ihnen das Ideendrama großen Stils. Alle diese Dramen, besonders aber die sozialen Stücke wie *Richard Savage, Werner, Schule der Reichen, ein weiszes Blatt, die Diakonissin, Ella Rose,* werden ausführlich analysiert und einer eingehenden Kritik unterzogen, wobei der Verf., trotz des Dichters bühnentechnischer Gewandtheit, konstatieren muß, daß die sichere Hand des Dramatikers fehlt. Die strenge Durchführung der Idee, die Einheit der Handlung, die konsequente Entwicklung und Lösung der Konflikte lassen oft zu wünschen übrig; fortwährend läßt der Dichter sich durch Kritik und Publikum leiten, und gibt einem Stück, das schlecht aufgenommen wird, ohne Bedenken die umgekehrte Lösung, sodaß dem Theater manchmal verschiedene Katastrophen zur Auswahl dargeboten werden. Der Verdacht liegt nahe, daß es hierbei dem Dichter um anderes zu tun war, als um gewisse Durchführung poetischer Anschauungen, aber hiergegen nimmt der Verf. ihn in Schutz, indem er sagt: „Er suchte den Erfolg kaum um des Erfolges willen, sondern um seinen Beruf, den hohen Beruf eines Erziehers der Menschheit erfüllen zu können" (S. 12). Außerdem war Gutzkow im Grunde mehr Journalist als Dramatiker und erst auf Umwegen gelangte er zum Drama, sodaß seinen

ersten Werken der bestrickende Zauber einer genialen Unreife fehlte. „Nicht aus der angeborenen Kraft seines dramatischen Genies strömten die Worte seiner Dramen; was ihnen die fortreißende Wirkung verlieh, das war die Tendenz, die sich nun in Monologen und Dialogen aussprach, wie sie es früher in Zeitungsaufsätzen getan hatte".

Diese Tendenz war Gutzkows Kraft und eben dadurch geht sein Talent weit über das Mittelmäßige hinaus. Zwar ist er mit Heine und Börne, den hervorragendsten Geistern des Jungen Deutschland, nicht zu vergleichen; diese waren Meister ihrer Zeit, während Gutzkow, Laube, Mundt c.s. blosz Geschöpfe ihrer Zeit genannt zu werden verdienen. Aber unter diesen Geistern zweiten Ranges war Gutzkow entschieden der bedeutendste, dessen Werke ein klarer Spiegel der Gedanken sind, die jene Zeit bewegten. Deswegen ist es nach Metis auch gerechtfertigt, daß die Forschung der neueren Zeit sich gerade mit ihm eingehender beschäftigt, besonders, weil manche der von Gutzkow behandelten sozialen Probleme noch für die Gegenwart Geltung haben. So behandelt schon *Ella Rose* dasselbe Thema, das jetzt wieder in Ibsens *Puppenheim* die Gemüter der neueren Zeit erschüttert, und deshalb glaubt der Verf. guten Grund zu haben, Gutzkow als Vorläufer Ibsens, als Bahnbrecher des modernen sozialen Dramas betrachten zu dürfen.

Der zweite Teil enthält eine Zusammenstellung der Gedanken, die in den Dramen niedergelegt sind. Eigentlich wird hier nichts Neues geboten, denn es wird nur in anderer Form wiederholt, was schon in dem 1. Teil über die Idee der Dramen gesagt wurde. Aber gerade dieser Ideengehalt ist für den Verf. die Hauptsache, und deshalb stellt er hier nochmals Gutzkows Ansichten über Kunst, Journalistik, Politik, Religion und Frauenfrage zusammen. Viele dieser Fragen sind noch jetzt aktuell, aber zugleich muten manche Äußerungen des Dichters jetzt altväterisch an, wie z.B. seine Ansichten über die Frauenfrage. Gutzkow ist von der Minderwertigkeit der Frau überzeugt, und will die Berufsfähigkeit nur für die unverheiratete Frau gelten lassen, denn in der *Diakonissin* heißt es: „Des Weibes eigentlichster, schönster und wahrster Beruf ist die Ehe, und wo sie verfehlt wird, Erziehung, Unterricht, Krankenpflege". Dergleichen Stellen beweisen zur Genüge wie weit die jungdeutschen „revolutionären" Tendenzen jetzt hinter uns liegen.

Interessant ist der dritte Teil des Werkes, in dem wir das Urteil kennen lernen, das die Zeitgenossen des Dichters, wie Heine, Dahn, Keller, Fontane, Laube, Wagner, Hebbel u. a. über ihn fällten. Diese Äußerungen beweisen, daß fast allgemein ein gewisses Vorurteil gegen ihn herrschte; man hielt ihn für pedantisch, neidisch und unruhig, während auch seine Persönlichkeit und äußere Erscheinung abstoßend wirkten. Trotz seiner schriftstellerischen Fähigkeiten und hohen Geistesgaben, die man allgemein anerkannte, sprach man ihm die dichterische Veranlagung ab; alles Künstlerische habe er sich angeeignet und zu seinen glücklichen Theaterstücken sei er nur als geschickter Literat gekommen.

Mit Recht weist der Verf. darauf hin, daß manche dieser abfälligen Urteile ihren Grund in den literarischen Fehden fanden, und meist nur das Echo der kritischen Worte waren, die Gutzkow in den Wald der deutschen Schriftsteller hatte hineinschallen lassen. Auch mögen die unglückliche, freudenlose

Jugend des Dichters und die späteren behördlichen Verfolgungen, denen er ausgesetzt war und die ihn tief erbitterten, zu dem Unsympathischen in seinem Wesen beigetragen haben. So findet Metis den scharfen Tadel der Mitwelt zwar erklärlich, aber dennoch ungerecht, denn trotz des gereizten Tones, den Gutzkow manchmal anschlug, war er ein reich begabter Dichter, ein großer Geist und Denker. Und am Schluß faßt er sein eigenes Urteil folgendermaßen zusammen: „Das ist Gutzkows Verdienst, daß er von der Bühne herab den Menschen die Zeit deutete, daß er die Hörer mit den Zeitströmungen in Verbindung hielt, und daß er einer von alters her überkommenen Form einen neuen Inhalt gab: den Inhalt, für den erst die Gegenwart angefangen hat, eine neue Form zu finden".

So erscheint hier der Dichter in ganz neuer Beleuchtung, denn während man bis jetzt beim Namen Gutzkow an erster Stelle an *Uriel Acosta, Zopf uud Schwert* und *Tartüffe* dachte, sind diese für Metis von nebensächlicher Bedeutung, während er die längst verschollenen Gesellschaftsdramen zum Mittelpunkt seiner Darstellung macht. Diese Auffassung hat ohne Zweifel etwas Ansprechendes, besonders in unserer Zeit, die ganz im Zeichen der sozialen Probleme steht. Gutzkow gab mit diesen Dramen auch wirklich etwas ganz Neues, wenigstens wollte er es geben, aber man könnte fragen, ob das Gelingen wohl dem Wollen entspreche. Denn nicht blosz die Absichten nnd Gesinnungen des Künstlers, sondern vor allem der künstlerische Gehalt seiner Schöpfungen bestimmen den Wert derselben, nicht die Idee des Dichters, sondern die dichterische Behandlung der Idee muß bei der Beurteilung maßgebend sein. Für den Verf. scheint das Umgekehrte zu gelten, wo er kraft der Tendenz und trotz des manchmal recht zweifelhaften künstlerischen Wertes in den Gesellschaftsdramen Gutzkows Hauptbedeutung erblickt. Wenn die Weltgeschichte das Weltgericht ist, muß diese Auffassung befremden, denn die Nachwelt, welche das Verständnis für die jungdeutschen Tendenzen verloren hat, steht diesen sozialen Dramen interesselos gegenüber und kennt noch kaum ihre Namen. Als Zeiterscheinung mögen sie von Bedeutung sein, Gutzkows Ruhm als Dichter haben sie nicht begründet. Daß dieser unter den deutschen Dramatikern einen Ehrenplatz einnimmt, verdankt er nicht etwa der *Diakonissin* oder der *Schule der Reichen*, sondern vor allem und fast ausschließlich seinen Meisterwerken *Uriel Acosta*, *Zopf und Schwert* und dem *Urbild des Tartüffe*. Hiermit hat er sich in der deutschen Dichtung ein bleibendes Denkmal gesetzt.

Übrigens hat die subjektive Darstellung des Verf. ihre gute Seite, denn obgleich uns der Dichter nicht als reiner Künstler, sondern bloß als spezifischer Vertreter seiner Zeit vorgeführt wird, bekommen wir wenigstens von dieser Zeit ein klares und vollständiges Bild. Zum tieferen Eindringen in diese interessante Literaturepoche ist das Werk ein wertvoller Beitrag, und insoweit verdient es unsere volle Aufmerksamkeit.

Hilversum. T. Hommes.

VIKTOR LANGHANS, *Untersuchungen zu Chaucer.* Halle, Max Niemeyer, 1918.

Lovers of Chaucer will find many surprises in store for them in this book. The theories about the origin of many of Chaucer's poems did not satisfy Herr Langhans and he has in an admirable manner endeavoured to show us his own views upon the subject. It is very often that you come across a book which has two or three new views to offer; but the greater part of the theories developed here is quite new—and very plausible.

Herr L.'s train of thought is about as follows: Chaucer has up to now been considered as a court-poet. *The Book of the Duchess — the Parliament of Fowls — the Complaint of Mars — the House of Fame — the Romaunt of the Rose — Troilus and Criseyde — the Legend of Good Women* — all these were written, according to the critics, at the instigation of some person of royal birth. But these poems represent nearly all that Ch. wrote up to about 1385. Can one imagine it possible that a born poet should have written, only when urged to do so by some one else — and that up to the age of about 50? Moreover we know that mistakes have been made in this direction. In 1721 Urry wrote that the *Envoy to Bukton* was meant for John of Lancaster; and Brandl started the theory — since proved untenable — that the *Squire's Tale* was an allegorical poem with allusions to a marriage in the Royal Family of England. More mistakes may have been made; and therefore Herr L. subjects most of the poems mentioned above to a close scrutiny — with surprising results.

In the first place *the Parliament of Fowls.* It is generally assumed that this poem was written to celebrate the marriage of Richard II to Anne of Bohemia, which took place in 1382. Saintsbury (*Cambr. Hist. Engl. Lit.*, II, 170) says that the poem "has been not unreasonably connected" with the aforesaid marriage. Herr L. has however succeeded in severing this connection.

In the first place he observes that up to 1775 nobody ever saw anything in it but a charming dream-poem. Then Tyrwhitt hit upon the idea that it might be a nuptial poem. "That poem alludes, *as I suspect*, to the intended marriage between John of Gaunt and Blaunche of Lancaster", he says. But ten Brink remarked that a poem with such excellent qualities could not have been written by a youth of 19; but still he maintains that it undoubtedly refers to a royal wedding; he does not say which one, and the explanation now accepted was given by Koch, *Engl. Stud.*, I, 288. Koch has recourse to an unpardonable violation of Ch.'s text. Ch. says, in addressing the evening-star:

"As wisly as I saw thee north-north-west,
When I began this sweven for to wryte,
So gif me might to ryme hit and endyte."

Koch alters this into:

"As wisly as I saw thee west-north-west,"

„da die Sonne . . . . von London aus selbst am Abend des 21. Juni nur 33° 8′ nördlich stehen kann" — and that although all the 14 mss. have: north-north-west. And it is by dint of such reasoning that he hopes to

establish as a fact that the poem under discussion was written to please John of Gaunt and Anne of Bohemia! Afterwards, however, Koch saw that he had taken an unwarrantable liberty with the text, and then he offered another explanation: one of the mss. gave: "As wisely as I seye the north-*nor*-west." Now the sense was clear! "As truly as I saw thee neither north nor west"!

Koch's explanation of the three eagles — Richard II, a Bavarian prince and a Margrave of Meiszen — was amended by Emerson, who for number three substituted Charles VI of France.

Some time later the truth began to appear. Manly *(Festschrift für L. Morsbach)* observed that a poem such as *the Parliament of Fowls* can hardly be called a compliment to Richard; to put him on a par with a petty German prince — or with his enemy of France! — and then, to represent the result of the dispute as uncertain (for the female eagle asks a year's respite) can that be called flattering to a King of England? And if the poem had been written in 1382, after Anne's decision, why did not the poet mention this decision? And the poem *is* not a nuptial song, not even a betrothal is celebrated in it: the would-be bridegroom has to return as he came. Moreover, in the poem the three eagles are contending simultaneously — and the prince of Bavaria had disappeared from the scene ten years before Richard came! Ten Brink saw all these difficulties and therefore he considered the poem as a kind of merry retrospect. And all this because Tyrwhitt had *suspected* that it might be a song to celebrate a royal wedding! But there is not the slightest necessity to interpret the poem in this way; we can very well assume that Ch. wanted to show the different aspects of Love. He first shows us, in the temple of Venus, love sensual and lawless, that must lead to a bad end. The second part introduces conjugal love. The three eagles have clearly different characters; the first is the chivalrous Knight, the ideal man; the second is more plain-spoken, unacquainted with the language of the court; easily roused, but well-meaning; the third is, we might say, 'easy-going'; he has nothing to offer but his fidelity. Other birds are then brought in to show us such characteristics of love as could hardly be ascribed to royal eagles: simplicity, in the dove; fickleness, in the goose; and meanness, in the cuckoo. Nature decides that every 'flok' shall choose a representative; hence the title of the poem. — The request for a year's respite can easily be explained out of virginal modesty. Nowhere do we find any confirmation of Tyrwhitt's suspicion; the whole poem can be read and enjoyed without any allegory as the jubilant song of exultant love.

After a short parapraph on *the House of Fame* the author passes to *the Legend of Good Women.*

The question whether the A- or B-version of the Prologue is earlier, has raised a good deal of controversy in scholarly circles. In his *Poetry of Chaucer* p. 142. Mr. Root — no mean authority upon the subject — is of opinion that "A is the earlier version, and B represents a revision, undertaken soon after the original composition, which had as its purpose the desire to turn the poem into a clear compliment to the queen". On the other hand Dr. Lowes, in the *Publications of the Modern Language Asso-*

ciation, flatly denies the identification of Alcestis with Queen Anne. Herr Langhans goes one step further: he enters into a close comparison of both versions and after a minute investigation — covering about eighty pages — he comes to the conclusion that the B-version is not Chaucer's! but the work of an unknown versifier of the middle of the 15th century. The rhythm, the language, the thoughts, all are so much below Ch.'s ordinary level—says Herr L. — that it would be an insult to his genius to father such a poem upon him. If we grant this to be true, it easily follows that the poem was not written for the court; no such thing is mentioned in A; the two lines (496—'97)

> '*And whan this book ys maade, give it the quene,*
> *On my behalfe, at Eltham or at Sheene*',

do not occur in A. From whence, then, did the unknown author take this idea? Evidently from Lydgate's *Falls of Princes*. For he says, in his Introduction:

> '*This poete wrote, at the request of the quene,*
> *A legende of perfite holynesse,*
> *Of goode women.*'

This seems conclusive; and so it is indeed; but — says Herr L. — in another way than has been thought up to now, for the queen here spoken of is evidently — queen Alceste. The author of B, who did not think of this, may then have written the lines quoted above.

The next poem discussed at some length is *the Complaint of Mars*. There is a tradition that this poem—ostensibly a connection of the story of the love between Mars and Venus with the popular astronomy of those days — is in reality a piece of court scandal, put in verse by Ch. to please his patron, John of Gaunt; the involved parties being John's sister-in-law (the Duchess of York) and the Duke of Exeter. Several things can be said against this. First, that the poem can be explained quite well without assuming any personal allusions in it; next, that Shirley, the father of the tradition, was a gossip ("some men sayne" are his exact words), and unreliable into the bargain — he speaks of Thomas Chaucier! Again, how lightly has Ch. passed over the indecent part of the story, whereas some details would certainly have pleased a man who could be mean enough to encourage such poetry about his sister-in-law. And if there had been any truth in the story, how could John of Gaunt have given his daughter's hand in marriage to the Duke of Exeter, as he did? Lastly, the poem, if there was really that behind it which Shirley suggests, would be a cad's work; and Ch. — we know him from his works — was a gentleman.

But the greatest surprise we get when wo come to the chapter on *the Book of the Duchess*. There can be no doubt about the title; Ch. gives it in the *Prologue* to *the Legend of Good Women: the Deeth of Blaunche the Duchesse* — and up to now it has never been doubted but the poem was an elegy on the death of Blaunche of Lancaster, John of Gaunt's first wife. But we find several obstacles in our way. In the Introduction the poet

speaks undoubtedly about his own love. He says (l. 30–37): If people should ask me why I cannot sleep, I cannot really tell them; I think it is

"a siknesse
That I have suffred this eight yere"

And:

"ther is phisicien but oon
That may me hele; but that is doon."

The next line (41) is important:

"Passe we over until eft."

That is to say: I intend to speak about that later on. Then Ch. tells us how Alcyone saw in her dreams him that was dearest to her; after this, Ch. himself falls asleep and dreams too. Surely it follows that now *he* must dream about one who is dear to *him* — it could hardly be to the purpose to make him dream of the ladylove of somebody else. Moreover, there is much that speaks against the indentification of the Black Knight and John of Lancaster. Why does not Ch. speak of John's marriage, or of the children? Would Blanche have said: 'Nay!' — just that and no more — to the Duke of Lancaster? — The dream begins:

"Me thoghte thus, that hit was May"

and Blanche died *Sept.* 1369; and John was then 29 years old; not 24, as the Black Knight.

Of course, these difficulties could not have escaped the eyes of such men as Lounsbury, Furnivall, Skeat; but they were unable to elucidate them. It was reserved to Dr. L. to make the first attempt in this direction. He finds points of similarity between the Black Knight and Ch., as for instance that both were poets; "algate songes thus I made," says the Black Knight. When we consider the poem in this light we must come to the conclusion that Ch. loved a young lady whom he saw at court; that she was above him in station, but that they came to an understanding; that this was most probably on a platonic footing, but that nothing further could come of it. But then the question is: Who whas She? And this question Dr. L. confesses himself unable to answer.

The little that has been said will be sufficient to show that there is plenty of new matter in this book. Great ingenuity and unflagging zeal, together with great love for and thorough acquaintunce with Ch.'s work speak to us from every page. And when Herr L. says (p. 14):

„Ich beanspruche das Recht jedes ehrlichen Forschers, hoffen zu dürfen, daß ich den Sinn und die Absicht der kleineren Dichtungen Chaucers richtig dargetan und die störenden Deutungen widerlegt habe", I think that most of us, after reading his book, will agree that the author has thoroughly succeeded.

Winterswijk. W. HELDT.

OSCAR EBERHARD, *Der Bauernaufstand vom Jahre 1381 in der englischen Poesie.* [Anglistische Forschungen 51]. Heidelberg, Carl Winter 1917. Mk. 4.50.

Hoewel de Boerenopstand van 1381 geen enkelen dichter bezield heeft tot een groot werk en een deel der door Dr. Eberhard besproken geschriften zelfs nauwelijks tot de letterkunde gerekend kunnen worden, of niet veel meer zijn dan rijmelarijen, zoo heeft toch de schrijver van bovenvermeld boek een nuttigen arbeid verricht met zijn onderzoek naar den invloed dier maatschappelijke beroering op de Engelsche dichtkunst.

Laat mij aanstonds zeggen dat Dr. Eberhard zijn werk uitstekend verricht heeft. Hij heeft ijverig allerlei bronnen geraadpleegd, heeft nauwgezet alle sporen van den Boerenopstand tot op onzen tijd uitgevorscht en heeft zijn onderwerp niet alleen van letterkundige, doch ook van geschiedkundige zijde beschouwd. Na een korte maar duidelijke „Charakteristik der Zeit", volgt een hoofdstuk waarin behandeld wordt „Der Aufstand, seine Ausdehnung und sein Verlauf in der Geschichte". Hierbij sluit zich eng aan het laatste hoofdstuk „Zur Identität von Wat Tyler und Jack Straw", waarin de schrijver, na een kort en bondig overzicht van de verschillende theorieën, zich aan de zijde van Brie schaart en identiteit van Wat Tyler en Jack Straw aanneemt. Hoofdstuk III bevat het eigenlijk letterkundige gedeelte „Der Aufstand in der englischen Poesie", waarbij Dr. Eberhard eerst nagaat „die den Aufstand veranlassenden Missverhältnisse in der ihm vorausgehenden Dichtung", om vervolgens den opstand zelf te behandelen. Natuurlijk zijn van bijzonder belang de dichters die in, of kort na, den tijd van den opstand leefden: hunne gedichten hebben geschiedkundige en letterkundige beteekenis. De schrijver toont aan dat *The Vision of William*, sommige der Robin Hood balladen, en *The Tale of Gamelyn* niet zonder invloed zijn geweest op de ontwikkeling van den boerenopstand. Ook bespreekt hij de verhouding van Wiclif en de Lollards tot de opstandelingen. Vast staat dat Wiclif niets met den opstand had uit te staan, al waren ook zijne denkbeelden onder de opstandelingen bekend. Dwaasheid acht hij het Ball als leerling van Wiclif te beschouwen. – In zijn ijver om sporen van den opstand te vinden gaat Dr. Eberhard wel eens wat al te ver. Zoo is het nauwelijks aannemelijk dat de aanvangsregels van *Patience* iets met de woelingen van het Kaas- en Broodvolk hebben te maken. — Op de moeilijke vraag hoe het komt dat Chaucer zich zoo weinig uit over een beweging, die toch zeker ook zijn aandacht moet getrokken hebben, gaat de schrijver niet diep in, maar hij heeft zeker gelijk dat voor een deel de verklaring wel gezocht moet worden in 's dichters verhouding tot John of Gaunt, wiens paleis de muitelingen in de asch legden. Overigens ligt er veel waars in de fijne opmerkingen van Petit-Dutaillis, in een noot medegedeeld.

In Hoofdstuk IV geeft de schrijver een „Rück- und Ausblick" waarin hij nagaat waaraan het valt toe te schrijven dat de dichters zoo weinig sympathie met den opstand aan den dag leggen, en Tyler's bedoelingen verkeerd uitleggen. Hij gelooft dit te moeten toeschrijven aan het mislukken van de onderneming. — Volledigheidshalve geeft Dr. Eberhard in een „Anhang"

een overzicht van den Boerenopstand in den Engelschen roman. Meerendeels zijn het prullen waartusschen *A Dream of John Ball* van W. Morris, al behoort het er ontegenzeggelijk tusschen, wel wat misplaatst is. De enkele drukfouten die dit zeer lezenswaardige boek ontsieren zijn licht te vergeven, als men bedenkt dat de drukproeven op het slagveld zijn nagazien.

Amsterdam. A. E. H. SWAEN.

VICTOR BÉRARD, *Un mensonge de la science allemande, les prolégomènes à Homère de Frédéric-Auguste Wolf,* Parijs, Hachette, 1917. [Pr. fr. 3.50].

Friedrich August Wolf, de man wiens *Prolegomena* zulk een grote invloed hebben gehad op de studie van Homerus gedurende meer dan honderd jaar, was een plagiator van de ergste soort; hij heeft in de eerste plaats de ideeën van een Fransman, de abbé d'Aubignac, voor de zijne uitgegeven en de eigenlike auteur met spottende minachting in zijn werk behandeld; voorts heeft hij de geleerdheid van d'Ansse de Villoison, van Harles-Fabricius en anderen op slinkse wijze voor zijn eigendom laten doorgaan; zijn gedrag tegenover zijn leermeester Heyne getuigt van dezelfde oneerlikheid. Dit alles is met de nauwkeurigheid van een rechter in een halszaak door de heer Bérard uiteengezet; geen moeite is de schrijver te groot geweest om zijn requisitoir zo overtuigend mogelik te maken, en 't vonnis dat de lezer ten slotte velt kan dan ook niet anders dan vernietigend luiden voor het karakter van Wolf. Maar als dat vonnis is uitgesproken, vraagt men zich toch af of zoveel tijd, zoveel kennis, zoveel talent van voorstelling niet beter besteed was aan een minder negatief onderzoek? Dat Wolf niet de man is geweest met de oorspronkelike gedachten waarvoor de filologen hem zo lang hebben gehouden, wordt reeds lang, ook in Duitsland, toegegeven. De Zwitser Finsler, door Bérard terecht geprezen, zei reeds in 1908, kort en bondig: „in Warheit enthalten die *Prolegomena* nicht einen einzigen originalen Gedanken" (*Homer,* I, blz. 356). Hij spreekt ook zijn afkeuring uit over Wolf's gedrag ten opzichte van d'Aubignac en Heyne. Bérard zal kunnen antwoorden: „ik bedoel niet alleen Wolf te treffen, maar een fout van de Duitse wetenschap aan te wijzen". Doch dan is zijn betoog niet afdoende. Ook andere volken kennen plagiatoren, gelijk ze ook vervalsers van teksten, munten en opschriften hebben; men zou moeten aantonen dat 't percentage oneerlike geleerden in Duitsland groter is dan elders, en dat heeft de schrijver zelfs niet beproefd, al spreekt hij ook als zijn overtuiging uit dat de meeste Franse specialisten ten opzichte van hun studievak 't zelfde zouden kunnen aantonen wat hij in zake Wolf bijeen heeft gebracht (blz. 286). Door zo algemeen te spreken is 't werk van Bérard al te zeer een oorlogsboek geworden, hoewel een oorlogsboek waaruit men heel veel kan leren.

De schrijver beheerst zijn stof meesterlik en zijn laatste hoofdstuk, waarin hij zijn konklusies ordent, bevat opmerkingen die 't verschil tussen Duitse en Franse wetenschap scherp karakteriseren, ondanks begrijpelike eenzijdigheid. Bérard's landgenoten worden daarbij niet gespaard. Hij verwijt hun dat zij de wetenschap — en die niet alleen — te veel à l'improviste hebben behandeld, dat zij lang verzuimd hebben de beste kwaliteiten van de Duitse

wetenschap, goede methode en nauwkeurigheid, na te volgen, om dan te vervallen in een ander uiterste en alleen degelik te achten wat naar Duits model is gemaakt.

Geheel negatief is 't onderzoek geenszins. Bérard geeft een belangrijk overzicht van de Homerus-kritiek in de 17de en 18de eeuw. In de eerste plaats komt daarbij de naam van d'Aubignac op de voorgrond. Het werk van deze begaafde, maar grillige en op paradoxen beluste man, toont aan hoe in zijn tijd, veel meer dan in de 19de eeuw, de beoordeling van de litteraire waarde der Ouden door dezelfde personen geschiedde die als kunstrechters golden ook ten opzichte van de litteratuur hunner tijd- en landgenoten. Men vergeleek de Grieken met de Franse dichters van 't eind der zeventiende eeuw. Van het eigenaardige, het afwijkende, der Griekse en Latijnse beschaving had men een vrij vage en dikwels zeer onjuiste voorstelling, maar men zocht toch meer verband tussen oud en nieuw. Daardoor kreeg het oude, zoals men het dan opvatte, invloed op het leven van de eigen tijd. Deze gedachte stond mij telkens voor de geest bij het lezen van C. Arnaud, *Étude sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac* (Parijs, 1887), een boek waarop de heer Gallas mij opmerkzaam maakte en dat mij goede diensten bewees om mij in te lichten omtrent de man die, door de invloed van zijn plagiator Wolf, vele filologen zo lang de Ilias en de Odyssee als kunstwerken heeft doen miskennen.

Leiden. D. C. HESSELING.

AANKONDIGING VAN EIGEN WERK.

C. B. VAN HAERINGEN, *De germaanse inflexieverschijnselen („umlaut" en „breking") phoneties beschouwd.* Leiden, N. V. Boekdrukkerij v/h. L. van Nifterik Hzn., 1918. 152 pagg. Prijs *f* 3,50. (Leidse dissertatie).

In een „Inleiding" (pag. 1–12) worden verschillende factoren, die als eerste oorzaken voor de klankwijzigingen genoemd zijn, besproken en gewaardeerd. Nadat vastgesteld is, dat die diepste oorzaken vooralsnog niet op bevredigende wijze kunnen omschreven worden, volgt een verdediging van het goed recht en nut van de phonetiese „verklaring", d. w. z. psychophysiologiese appreciatie, van deugdelik vastgestelde klankveranderingen, en worden in Hoofdst. I (pag. 13–47) de verschillende kwesties aangeduid, die zich bij een dergelijke appreciatie van „klankovergangen in het algemeen" voordoen: acustiese of genetiese methode, plotselinge en geleidelike, „spontane" en combinatoriese veranderingen, enz.

De verklaring van Sievers, die voor de *i*-umlaut allereerst, dan ook voor de „brekingen", bemiddeling door de tussenstaande consonant(en) aannam, wordt getoetst en verworpen (Hfdst. III). De umlautsverschijnselen worden daarentegen opgevat als directe inwerkingen van vocaal op vocaal: het effect van een psychiese anticipatie, die berust op het psychies overwicht van de ene syllabe tegenover de andere. Zo ook de (scandinaviese en jongere

engelse) „brekingen" (Hfdst. IV). Het verschil in uiterlik resultaat van beide werkingen vindt pag. 102 vlgg. zijn verklaring uit physiologiese eigenaardigheden. Zoodoende wordt ook de in de titel gebruikte gemeenschappelike benaming voor beide gerechtvaardigd.

Hoofdst. V geeft een phonetiese appreciatie van de (remmende òf bevorderende) invloeden van omgevende consonanten, Hoofdst. VI van enige min of meer aan de inflexies verwante verschijnselen in de germ. talen, waarbij o. a. de scandinaviese *r*-umlaut als *z*-umlaut wordt verklaard. In Hoofdst. VII wordt gesproken over de „verbreiding der inflexies" en nagegaan, in hoeverre men een vergelijking trekken mag tussen de germ. inflexies en de vocaalharmonieën in oeraliese en altaïese talen.

Den Haag. C. B. VAN HAERINGEN.

Dr. G. C. VAN 'T HOOG, *Anthonis de Roovere.* Amsterdam, J. Emmering.

In dit boek worden de gegevens, die we bezitten over leven en werken van den 15e eeuwschen rederijker, nog eens aan nadere beschouwing onderworpen. Daarbij ben ik uitgegaan van de *werken* van den dichter. Dáár toch ligt m. i. **de** bron van onze kennis. Voor De Roovere was men echter over het algemeen òf niet tot die bron gegaan, òf niet met de noodige ernst. Zoo had zich omtrent hem, die in zijn tijd en nog lang daarna erkend werd als een talentvol man, een ongunstige traditie kunnen vormen, hoofdzakelijk naar aanleiding van een door Kops in zijn *Geschiedenis der Rederijkeren* te berde gebracht knutselig tijddichtje uit de *Excellente Cronike.* Het miskennende oordeel ging dan van hand tot hand en van geslacht tot geslacht van 1744 af tot . . . . in Prof. Kalff's *Geschiedenis der Nederl. Letterkunde* van 1907 toe. Daartegen heb ik in mijn boek front gemaakt, – mij aansluitende bij enkele anderen, (Willems, prof. te Winkel, Dr. Knuttel) die niet meezongen in 't algemeene koor. Ik heb getracht de innerlijke waarde van De R.'s werk opnieuw sterker voelbaar te maken. Daartoe nam ik het grootste gedeelte der gedichten uit de *Rethoricale Wercken* in mijn boek op en besprak ze. Zoo kreeg ik meteen gelegenheid een juisteren kijk te geven op den dichter zelf en zijn karakter. – Zijn dramatische werk behandelde ik zóó, dat de „velerlei moeilijke plaatsen", die Scharpé indertijd beloofde in de *Leuvensche Bijdragen* te zullen bespreken, onder de aandacht werden gebracht en, zooveel mij mogelijk was, werden verklaard.

Als historieschrijver stond De R. te boek voor een deel der *Excellente Cronike.* Over zijn verhouding tot dit werk meen ik een juistere opvatting te hebben kunnen geven evenals over enkele andere kwesties, die zich voordeden bij de bespreking van *De Blijde Incompste van Vrauw Margriete van Yorck.* Ten slotte besprak ik enkele kleinere verspreide gedichten die op De Roovere's naam staan en publiceerde nog een *Ave Maria* uit een Hs. der Kon. Acad. van Wetenschappen. Met Knuttel's artikel in De Gids van 1910, moge mijn boek een waarlijk „Rederijkers eerherstel" vormen.

Zandvoort. G. C. VAN 'T HOOG.

INHOUD VAN TIJDSCHRIFTEN.

Archiv für das Studium d. neueren Sprachen u. Lit., XXXVI, no. 1 en 2. A. Heusler, A. Olrik. — K. Plenio, Ueber die sogen. Dreiteiligkeit und Zweiteiligkeit in der mhd. Strofik. – A. M. Wagner, Ungedr. Dichtungen und Briefe aus dem Nachlaß H. W. von Gerstenbergs (forts.). – K. Christ, Zu Richard Rolle von Hampole. – A. E. H. Swaen, Fair Margaret and Sweet William. – W. Fischer, Ueber Bret Hartes Drama *Two men of Sandy Bar*. – K. Jaberg, Sprache als Aeußerung, und Sprache als Mitteilung. – E. Richter, Studie über das neueste Französisch (forts.). – W. Deetjen, Zur Gesch. einer romantischen Zeitschr. – H. Funck, Ein Brief von Gellert an den Fabeldichter Pfeffel. – J. Körner, Zu A. W. Schlegels Briefwechsel mit Chr. Lassen. – O. L. Jiriczek, Orkadische Zauberlieder. – A. Brandl, Zur Zeitbestimmung des Kreuzes von Ruthwell. – W. Bodenstein, Zur Geschichte von Chevy Chase. – O. L. Jiriczek, Zur Textgeschichte von Macphersons Fragments. – G. Herzfeld, Th. Russell, ein früher Vermittler deutscher Lit. in England. – E. Levy, Zu *Pistoleta* und *Guilhem Magret*. – L. Spitzer, Katal. *tramitar*. – id., Zu REW Nr. 9544a: *Wineld*. – id., Ital. *taranai*. – id., Zu span. *Zara*. – id., Altfrz. *daser*. – A. Kolsen, Wilhelm von la Tor, *Canson ab gais motz*. – O. Schultz-Gora, Afrz. *a chief de foiz*. – L. Jordan, Voiture als Introducteur des Ambassadeurs im J. 1635.

Id., no. 3 en 4. A. M. Wagner. Ungedr. Dichtungen und Briefe aus dem Nachlaß H. W. von Gerstenbergs (Forts.). – L. Geiger, Eine unbekannte Gegenschrift gegen Gutzkows *Wally*. – H. Schöffler, Der Pflanzenname *Waldmeister* im Me. und Nhd. – B. Fehr, Zu Swinburnes liter. Biographie. – J. Frank, La Beaumelle's *Mes Pensées*. – E. Richter, Studie über das neueste Frz. (Schluß). – L. Geiger, Ein merkwürdiges Urteil über Goethes *Wahlverwandschaften*. – id., Zu Michael Beer. — id., Rahel und F. A. Wolf. – H. Ullrich, Zu Herders *Ideeen zur Phil. der Gesch*. – W. Stammler, Zum Fortleben des antiken Theater im Mittelalter. – W. Fischer, Ein Zwiegespräch des Erasmus und Rostands *Cyrano*. – M. Förster, Frühags. Doppelformen von Eigennamen. – id., Spätae Prosper-Glossen in Cambridge. – F. Holthausen, Die ae. Beda-Glossen. – O. Schultz-Gora, Ein Jeu-parti zwischen Maistre Jehan und Jehan Bretel. – L. Spitzer, Altspan, *decir*, ptg. *descer*, ‚herabsteigen' – Beurteilungen. – Verzeichnis.

Id., CXXXVII, no. 1 en 2. A. Heusler, Vorschläge zum *Hildebrandslied*. – A. Brandl, Die Urstammtafel der Westsachsen und das *Beowulf-epos*. – W. Horn, George Gissing über das dichterische Schaffen. – J. Frank, La Beaumelle's *Mes Pensées, II*. – H. Jarník, Zur Interpretation von J. Creanga's *Harap Alb*. – Th. Stettner, Wolframs Wappen in der Manessischen Handschrift. – L. Geiger, Goethe-Miszellen: 1. G. als Tyrann. 2. Jacobi über Wieland und G. 3. G. und die Narren-Akademie. – W. Horn, Kirchenschlaf bei Swift und Hogarth. – H. Gelzer, Zu der anglonorm Versversion des Briefes des Presbyters Johannes, ed. Hilka. – L. Spitzer, Zum REW. nr. 1117: *birrus*, ‚rot'. – O. Schultz-Gora, *En somet* (*Karlsreise* v. 607). – Beurteilungen.

Modern Philology, XVI, [Gen. Sect. I]. O. H. Moore, The infernal Council. H. E. Smith, Poe's Extension of his theory of the Tale. – F. B. Barton, Lawrence Sterne and Theophile Gautier. – Reviews and notices.

Revue d'hist. litt. de la France, XXV, no. 2. L. Pingaud, Le „Moi" romantique de Ch. Nodier d'après de récents documents. – A. François, Origine

et déclin du bel usage parlementaire. — P. d'Estrée, Farmin de Rozoi, I. — P. de Nolhac, Un humaniste ami de Ronsard, Pierre de Paschal, II. – H. Altszyler, Les Polonais dans l'œuvre de Balzac. – Mélanges [Chateaubriand et Morellet; La traduction du traité *De Naturalibus Quaestionibus* par Malherbe, II; R. Toinet, Les écrivains moralistes au XVIIe siècle.] – Comptes rendus [A. Renaudet, *Préréforme et Humanisme à Paris pendant les premières guerres d'Italie;* W. Girard, *Du Transcendantalisme considéré essentiellement dans sa définition et ses origines fr.*; P. Gautier, *Un prophète, Edgar Quinet.*] – Périodiques. – Livres nouveaux. Chronique.

Englische Studien, LI, no. 3. H. Richter, Zum hundertsten jahrestage der veröffentlichung des *Manfred.* – G. Budjuhn, Das „argument" im Egerton Ms. von Byrons *British Bards,* Ein beitrag zur chronologie der satire. — W. Fischer, Ein unbekannter Brief Byrons an Dr. Kennedy. – id., Ein unbekannter Brief Shelleys an Ollier. – E. Bendz, Joseph Conrad, Sexagenarian. – Besprechungen. – Miszellen.

Revue du Seizième Siècle, V, 1–2. H. Chamard et G. Rudler, La couleur historique dans *La Princesse de Clèves.* – M. Prinet, Changements de noms de famille autorisés par François Ier. – L. Sainéan, L'histoire naturelle dans l'œuvre de Rabelais, IV. — H. Clouzot, Philibert de l'Orme, grand architecte du roi mégiste. – L. Sainéan, Dr. Dorveaux, A. Tilley, Notes pour le Commentaire de Rabelais. – Comptes rendus. – Chroniques.

Studien, jaarg. 50, deel XC, Juli, o.a. L. P. P. Franke, *De Gijzelaar* [Claudel's *Otage*] bij het „Nederl. Tooneel". – **id., Augustus,** W. Mulder, Uit het land der jeugd (de Elfen in de Literatuur). – **id., September,** P. Zeegers, Over tragische karakters en toestanden. – **id., October,** J. Bolten, Peter Rosegger. **Id. December,** o.a. B. W. Speekman, E. v. Handel-Mazetti's *Brüderlein und Schwesterlein.*

Museum, XXVI, no. 1, o.a. H. Marcus, Die Schreibung *ou* in frühm.e. Hs. **Id., no. 2,** o. a. E. Ekwall, Contributions to the history of O. E. dialects. – C. M. Robert, Etudes d'idiome et de syntaxe. – C. Veth. Fransche Caricaturisten.

MEDEDELINGEN.

De derde November 1918 overleed te Amsterdam Prof. Dr. J. W. Beck, onze medewerker, die een bijdrage afstond, toen besloten was ons tijdschrift uit te breiden in een geest die overeenkomstig was met de richting waarin zich zijn eigen studie had ontwikkeld. De Redaksie betreurt het heengaan van deze geleerde, van wie zij nog menige bijdrage in deze nieuwe rubriek verwachtte.

De Redaksie deelt mede dat Prof. Dr. Jos. Schrijnen te Utrecht van af 1 Januarie 1919 als Redakteur zal optreden.

DE PLAATS VAN HET ATTRIBUTIEVE ADJEKTIEF IN HET MODERNE FRANS.

(PROEVE VAN BESCHRIJVENDE SYNTAXIS.)

„Les questions de principe n'occupent pas assez de place en grammaire française; de là tant de subtilités inutiles."
(Ch. Bally, *G. R. M.* IV, p. 603).

„S'il est dans notre langue une question grammaticale laissée jusqu'à présent sans solution satisfaisante, c'est sans doute celle de la place que doivent occuper les adjectifs."
(Borel, *Grammaire*, § 44, p. 8)[1].

De behandeling van het boven omschreven onderwerp in onze – en in bijna alle buitenlandse – spraakkunsten van het moderne Frans laat inderdaad de lezer zeer onbevredigd. Overal vindt hij, weliswaar, vele juiste opmerkingen, maar de totaalindruk is bijna overal die van wat de Fransen noemen „de l'ordre dans le désordre". En in de historiese grammatika van het Frans — handboeken of monografiën — konstateert men hetzelfde: ook daar worden de meest heterogene zaken klakkeloos naast elkander geplaatst, en wordt geen scherp onderscheid gemaakt b.v. tussen grammatika en stijl, tussen wat kollektief en wat individueel is, tussen datgene wat tot de syntaxis en dat wat tot andere onderdelen van de spraakkunst behoort. Ik geloof dat hier, evenals in zovele andere gevallen, de school van De Saussure het ontbrekende perspektief kan aanbrengen. Zo is de „beschrijving" van een rededeel, het lidwoord, voor 't eerst zuiver wetenschappelik, en dus voor 't eerst volkomen juist, gegeven door De Saussure's leerling Sechehaye[2]. Ik zou, op dezelfde basis, hier hetzelfde willen trachten te doen voor een ander grammatikaal verschijnsel, voor het bovengenoemde onderdeel van het zo belangrijke hoofdstuk „l'ordre des mots". De andere pijler dezer bescheiden konstruktie staat natuurlik op de bodem der taalpsychologie.

Ik bepaal mij hier tot de verbinding van het substantief met een enkel adjektief.

I.

Indien de taal een zuiver logies gedachteninstrument was, zou het adjektief, dat van nature distinktief is, steeds achter het substantief staan, zoals dat nu nog het geval is in de gebarentalen, b.v. die der Noord-Amerikaanse Indianen en die der Napolitanen[3]. De grammatika is echter niet zuiver logies, en het is dus ook niet de logika alleen die de plaats van het adjektief bepaalt. – Er is over 't geheel slechts weinig zuiver logies' in de taal over, al is de logika een essentiëel bestanddeel der grammatika[4]. – „Une langue

---

1) Geciteerd bij Schönfelder, ***Die Wortstellung in den poëtischen Werken Pierre de Ronsards*** (Diss. Leipzig. 1906).

2) *Germ. Rom. Monatschr.*, VI, p. 288 en 341.

3) Vgl. Wundt, *Die Sprache*, I, p. 216–226.

4) De zuiver logiese „definitie" b.v. van het lidwoord is „la détermination individuelle"; de werkelike definitie in het moderne Frans is „l'accompagnement naturel du substantif, son indice, pour ainsi dire" (cf. Sechehaye, *l. c.* p. 296).

ne s'attache guère aux catégories purement logiques, elle met volontiers à leur place les catégories psychologiques de l'imagination". Dat dit het geval is, en hóe dit het geval is, bij de kombinatie adj. en subst. zullen de volgende bladzijden ons moeten doen zien.

Laten wij in de eerste plaats, in navolging van Sechehaye, alles uit de syntaxis, d. i. uit de konstruktieleer, lichten wat er niet in hoort.

Door de inwerking van het „leven" ontstaan in de taal de z.g.n. „sekundaire eenheden" of „konstrukties", waarop we straks nader terug zullen komen: in ons geval worden subst. en adj. hoe langer hoe meer tezamen als een kombinatie gevoeld. Enkele van die kombinaties nu worden langzamerhand niet meer als konstrukties gevoeld, maar als absolute eenheden. Ze worden dus van dat ogenblik af niet langer geregeerd door de wetten aan welke de konstrukties gehoorzamen. Ze zijn verstard tot wat Sechehaye „symbolen" noemt. Van dat ogenblik af is hun plaats dus nog wel in de grammatika – daar ze immers blijven behoren tot het kollektieve systeem dat we met die naam aanduiden, in tegenstelling tot wat zuiver individueel is – maar hun plaats is niet meer in de syntaxis – want waar geen konstruktie meer gevoeld wordt is geen syntaxis meer –: ze behoren voortaan thuis in de „symbolique" [1]).

We lichten dus uit de syntaxis eenheden als:

a) *fausse-clef, coffre-fort, femme-galante, nouveau-riche, le Saint-Empire, Vendredi-Saint, le Saint-Siège, la Terre-Sainte, la Chambre-Haute, le Nouveau-Monde,*

welke geworden zijn tot soortnamen of tot eigennamen [2]);

b) uitdrukkingen als:

à plat ventre, en flagrant délit,
pleurer à chaudes larmes, faire la sourde oreille.

In gevallen als de bovenstaande hebben we inderdaad te doen, zoals men ziet, met absolute eenheden. En het kriterium is hier niet dat op het ogenblik der beschrijving uitdrukkingen als de bovengenoemde boven de invloed van het partikuliere initiatief staan — dan zouden ze, wat de plaatsing van het adj. betreft, op één lijn staan met uitdrukkingen als b.v. *la démocratie anglaise* of als *mes propres mains* in tegenstelling tot *mes mains propres.* Maar ze staan buiten de syntaxis, omdat ze niet meer als konstrukties gevoeld worden,

---

1) Om deze symbolen uit de syntaxis te lichten bedienen we ons o. a. van die metode welke men tegenwoordig „stylistique" noemt.

Men verwarre de „symbolique", of hoe men dat onderdeel der grammatika noemen wil, niet met de lexicologie: deze laatste betreft alleen de „woorden". Prakties is de grens natuurlik dikwijls moeilik te trekken.

2) Vandaar de hoofdletters.

Het behoort natuurlik niet tot de taak van de beschrijvende grammatika hun ontstaan – in dezen de plaats van het adj. ten opzichte van het subst. — te verklaren. Dat behoort tot de taak van de historiese grammatika, die hier o. a. de hulp der psychologie zal moeten inroepen, b.v. om *Terre-Sainte* tegenover *Saint-Siège* te verklaren. (In het eerste geval vooral de werking van het „accent de nouveauté", in het tweede die van het „accent d'unité", maar we zijn hier buiten de „moderne", d. i. zuiver beschrijvende grammatika). In de historiese grammatika behoort aan de verklaring dezer symbolen dan ook een belangrijke plaats ingeruimd te worden, en de *juiste* plaats. Het belangrijke *moment* is hier het ogenblik waarop men ze uit de syntaxis ziet treden.

maar tot absolute eenheden, soms zelfs tot eigennamen zijn verstard.[1]).

We hebben nu dus afgerekend met de symbolen [2]); de overige kombinaties van adj. en subst. zijn konstrukties gebleven, en we betreden hier dus het terrein van de syntaxis.

Wanneer we nu tot een synchronisties-syntaktiese beschrijving der nog als konstrukties gevoelde kombinaties van adj. en subst. willen komen, dan zullen we eerst die konstrukties moeten optekenen welke „regels" vertegenwoordigen, c.q. met hunne uitzonderingen en de uitzonderingen op die uitzonderingen.

Maar wat is een grammatikaregel?

Nemen we als voorbeeld de regel — die we hier nog niet formuleren — volgens welke wij moeten zeggen: *un animal quadrupède, le genre masculin.* Het is duidelik dat niemand straffeloos zal kunnen zeggen: *un quadrupède animal, le masculin genre.* Maar waarom niet? Wat is hier de betekenis van de uitdrukking „niet straffeloos"?

De grammatika is een systeem in dienst ener gemeenschap, evenals b.v. de rechtspraak, of het geheel der gebruiken dat men „goede manieren" noemt. Al deze systemen zijn prinsipieel hetzelfde, al verschilt hun werkingssfeer; alle zijn histories ontstane kollektieve organisaties, die dienen om een bepaald deel van het gemeenschapsleven mogelik te maken: de grammatika om elkanders gedachten en gevoelens te kunnen begrijpen. Elk dezer systemen heeft zijn „wetten" of „regels", welke o. a. de volgende punten gemeen hebben:

1e. ze behoeven niet absoluut logies te zijn;

2e. op een bepaald ogenblik kan ieder individu ze verwaarlozen, maar niet zonder zich op dat ogenblik buiten het gemeenschapsleven te plaatsen, het gemeenschapsleven geweld aan te doen. In dit opzicht staat iemand die steelt op één lijn met iemand die in fatsoenlik gezelschap met zijn vingers aardappels uit de schaal haalt of die spreekt van *le masculin genre;*

3e. die „regels" zijn alleen voor het beschreven ogenblik „regels": wanneer echter vele individuën herhaaldelik en gedurende zo langen tijd tegen die regels „zondigen", dat de gemeenschap deze afwijkingen eindelik als normaal aanvaardt, dan zijn, in de plaats van die „regels", andere, soms geheel, soms zeer sterk, soms zeer weinig gewijzigde ontstaan;

4e. al die „regels" of „wetten" zijn het relatief stabiele [3]) resultaat van de samenwerking van de gemeenschap, het kollektieve, met het individuele, van

---

[1]) Vandaar ook — en daaraan kan men ze o. a. herkennen — dat het adjektiefelement nooit predikaat van het substantiefelement kan zijn.

Symbolen op 't gebied van de grammatika van het lidwoord zijn b.v. *le Hâvre, Châlons-sur-Marne, ventre à terre, pauvreté n'est pas vice* (cf. Sechehaye, *l. c.* p. 349). Ten onrechte brengt Sechehaye hier ook *l'on* voor *on* onder. Daar is *l'* geen lidwoord meer.

Het zou wenselik zijn in de grammatika altans de symbolen, voorzover ze niet reeds in één woord worden geschreven, te voorzien van traits d'union: *ventre-à-terre, s'il-vous-plaît.*

[2]) Het is duidelik dat ook op morfologies gebied symbolique en konstruktieleer van elkaar gescheiden moeten worden, wat daar trouwens heel wat gemakkeliker is dan in de syntaxis. In dit opzicht — en ook wat het zich emanciperen van de historiese grammatika betreft — is het *Traité de la Formation des Mots en Français,* van S. A. Leopold en I. Mauritz, een belangrijke schrede voorwaarts in de goede richting.

[3]) Stabiel omdat ze bindende kracht hebben op het ogenblik dat de synchronistiese grammatika beschrijft; relatief stabiel omdat er een ogenblik *kan* komen, waarop ze niet langer zullen bestaan of gewijzigd zullen zijn.

de wisselwerking van het logiese en het affektieve. Ze zijn „de la logique appliquée à la vie".

Stel nu dat een individu tegen een grammatikaregel, zoals we die boven gedefinieerd hebben, gaat zondigen; b.v. om de een of andere reden gaat zeggen *l'anglaise démocratie*. Vindt zulk een afwijkend gebruik nu bij vele individuën ingang, dan treedt dat gebruik langzamerhand in de grammatika, eerst als uitzondering op een regel, later misschien zelf als een regel. Maar zolang het *zuiver individueel* blijft, behoort het nog *niet tot de grammatika*, maar *tot de stijlleer*. Ook hier zal voor elk geval op zichzelf niet altijd met zekerheid uitgemaakt kunnen worden of het al of niet reeds in de grammatika thuis hoort. Maar dat neemt niet weg dat men al deze gevallen, b.v. dichterlike vrijheden, of gevallen van chiasme in gedichten, streng moet onderscheiden van alles wat grammatikaal is. Men sluite dus buiten de grammatika gevallen als:

„La garde, espoir suprême et suprême pensée"
(V. Hugo, *L'Expiation*),

evengoed als b.v.:

„Allemagne" voor „l'Allemagne"
(V. Hugo, *Hernani*),

„Bien, dit-on, qu'il nous ait nui . . . .
(Béranger, *Souvenirs du Peuple*),

enz., enz. [1]).

Al deze individuele feiten hebben met het kollektieve, met de grammatika, *niets* te maken. Hier zij ook de historiese grammatika veel meer op haar hoede dan zij gewoon is te doen. Beide soorten grammatika's, de synchronistiese zoowel als de diachronistiese, moeten stijlgevallen scherp observeren, maar hun beschrijving aan de stijlleer overlaten.

We hebben dus nu, ons bepalende tot de kombinatie adj. en subst., als resultaat van het voorafgaande, het volgende schema voor ons:

A. Grammatika:
  a) „symbolique"
  b) syntaxis.

[B. Stijl].

Hoe is nu de syntaktiese beschrijving van de kombinatie adj. en subst.?

II.

Uit het voorafgaande is, naar ik hoop, overtuigend gebleken dat het, om een juist inzicht te krijgen in de regels die we zullen moeten konstateren

---

[1]) Er zijn, in de impressionistiese kunst vooràl, gevallen waarin een dichter opzettelik, om een bepaald effekt te verkrijgen, de gewone volgorde geweld aandoet. Dat is zijn goed recht, maar zoiets behoort niet als „uitzondering" in de grammatika te staan. Hoogstens in de stijlleer.

Natuurlik moet men aan de woordenboeken het recht geven grammatika en stijl niet streng van elkaar gescheiden te houden. Toch heeft, van een wetenschappelik standpunt bezien, ook de lexicologie een grammatikaal en een niet-grammatikaal gedeelte. Tot het eerste behoren alle woorden en betekenissen die volkomen gemeen eigendom zijn; tot het tweede al die welke nog iets individueels hebben. Tot de laatste behoren b.v. woorden als het bekende *ridicoculiser* uit Rostand's *Cyrano*. Zelfs als ze zo sterk-individueel zijn als dit nemen de woordenboeken ze soms op, n.l. wanneer ze in veel gelezen werken voorkomen — men denke b.v. ook aan de woordgrapjes van Aristophanes in de Griekse woordenboeken — en ze hebben volkomen gelijk.

en welke het resultaat zijn van de inwerking van de psychologie, van het emotionele, op het zuiver logiese in de grammatika, absoluut noodzakelik is eerst tot een *systematiese* psychologiese analyse te komen van de door adj. en subst. tezamen gevormde kombinatie.

Adj. en subst. vormen, voorzover ze niet tot „symbolen" zijn verstard, „sekundaire eenheden" of „konstrukties". Ik veronderstel dit begrip, dat men niet b.v. met de begrippen „zin", of „periode", of „samenstelling" moet verwarren, als bekend, en herinner er slechts aan dat Van Ginneken, teoriën van Sievers, Hirt, Wundt en enkele anderen kombinerend, een „sekundaire eenheid" aanneemt overal waar, in een kombinatie van woorden, eenheid van aksent en eenheid van „assentiment" is, en verder dat hij heeft aangetoond dat de delen ener „sekundaire eenheid" niet alleen door enkele andere woorden van elkander gescheiden kunnen worden, maar dat ze zelfs ver uit elkaar kunnen liggen [1]). Het kriterium is steeds het al of niet van te voren als éen geheel gewild en gevoeld zijn [2]). Zeer eenvoudige voorbeelden van „unités secondaires" zijn, buiten de kombinatie die ons hier bezig houdt, *ne — pas*, *ne — quidem*, en dergelike.

De „sekundaire eenheden" kunnen verdeeld worden in zulke welke in het bewustzijn zo goed als geheel tot eenheden zijn geworden, en zulke waarin men zich toch nog sterk bewust is van het feit dat het konstrukties zijn. Tot de eerste groep behoren in 't Nederlands b.v. *oudejaarsávond*, *wild zwíjn*, *Goudsche píjp*, *dames en héren*, enz. Alle hebben in onze taal het aksent op het laatste gedeelte; dit is het „accent d'unité" (van Ginneken), de „Einheitsdruck" (Jespersen), het aksent dat domineert bij synthese, en dat, zoals men weet, dáarom op het laatste gedeelte valt, omdat „la dernière syllabe d'une expression linguistique a l'avantage de la fin et de la conclusion . . . . . De là l'habitude de se servir de l'accent final alors surtout quand on veut exciter l'interlocuteur à réunir les différentes parties composantes en une unité monarchique".

Tot de tweede groep behoren in 't Nederlands kombinaties als *túinkamer*, *sektie zéven*, *te grónde gaan*, enz. Zij dragen het z.g.n. „accent de nouveauté", het aksent dat domineert in de analytiese konstrukties, en dat in talen met een bewegelik aksent, als 't Nederlands, zoowel initiaal als mediaal als finaal kan zijn: het valt immers op dat gedeelte der konstruktie dat relatief het meest „nieuw" is [3]).

In 't Nederlands is dus, omdat het aksent er zwevend is, de woordvolgorde in onze groep een vaste kunnen worden (adj. + subst.); in 't Frans daarentegen, waar het aksent een vaste plaats heeft, achteraan, moeten de ons hier interesserende nuances o. a. door de volgorde der woorden worden aangegeven. En juist in de konstruktie adj. en subst. komt dit verschil tussen onze

---

[1]) Hierin ligt een verschil met wat men de „sekundaire eenheid" in de fonetiek zou kunnen noemen, met de z.g.n. „groupe de souffle".

[2]) V. G. noemt dit „vouloir à terme", cf. *Principes de linguistique psychologique*, § 321.

[3]) Zoals men weet is het z.g.n. „accent de contraste" een onderdeel van het „accent de nouveauté".

We spreken hier uitsluitend over het krachtaksent, en verwaarlozen dus, in deze bespreking van een onderdeel der beschrijvende syntaxis, het hoogteaksent en alles wat de taalpsychologie nog meer onder „aksent" verstaat.

taal en 't Frans sterk uit; daarom is juist hier een vergelijking tussen de beide talen zo geschikt om 't verschijnsel in 't Frans te begrijpen.

Welke zijn nu de gevolgen van die onbewegelikheid van aksent in de Franse *syntaktiese* kombinatie van adj. en subst.?

In de eerste plaats dat het adj. vóor het subst. staat in gevallen waarin de konstruktie, ***zonder reeds tot een symbool verstard en dus buiten de syntaxis getreden te zijn***, toch sterk als een eenheid gevoeld wordt en waarin men dus synthetiseert — omdat dan het subst. onder het aksent geplaatst moet worden, dat hier het „accent d'unité" is [1]).

Wat, in de tweede plaats, de gevallen betreft waarin de konstruktie nog sterk als een pluraliteit wordt gevoeld: hier is de zaak ingewikkelder. Wanneer in dit geval, d. w. z. in de analyse, het adj. geen of zeer weinig affektieve kracht heeft, komt het achter het subst. te staan; een „accent d'unité" is er dan niet, of het is altans uiterst zwak; het subst. houdt zijn plaats vooraan; beide elementen verdelen, om het zo maar eens uit te drukken, het „accent de nouveauté" [2]). Het geval kan zich echter ook voordoen dat het adj. sterk affektieve kracht heeft. Ook dan kan het achter het subst. staan. Maar, zoals men weet, plaatst een zinsdeel dat een dergelike kracht bezit zich gaarne aan het hoofd van de zin [3]); dit principe is natuurlik ook toepasselik op de kombinatie van adj. met subst., en onze regel betreffende de plaats van het adj. in de analyse is dus niet volledig zonder deze aanvulling: In gevallen waarin het adj., in de analyse, sterk affektief is, kan het vóor het subst. geplaatst worden, b.v. „une lâche agression", „quelle brute d'homme" [4]). En hiermee is de hoofdregel welke in de Franse moderne syntaxis de plaats van het adj. ten opzichte van het subst. bepaalt, volledig gegeven.

Begeven we ons nu op het gebied van de *toepassingen* der regels. We zullen dan gevallen vinden waarin we eenvoudig konstateren dat de regel korrekt is toegepast. Een gesystematiseerde opsomming ervan behoort in de stijlleer thuis; aan de gevonden grammatikaregel veranderen ze niets. We zullen ook gevallen vinden waarin we afwijkingen van de regel konstateren: het terrein der toepassingen is dat van een voortdurende „strijd" tussen het individuele en het kollektieve, tussen het individu en de gemeenschap. Vinden we nu zulke afwijkingen, dan moeten we trachten uit te maken — wat dikwijls moeilik zal zijn — of de afwijking nog een individuele, is of reeds door de gemeenschap als normaal is geaccepteerd. In het eerste geval blijft het gekonstateerde geval buiten de grammatika, en laat dus ook de gevonden regel onaangetast. In het laatste geval echter treedt de afwijking als „uitzondering" in de grammatika. Of, als men liever wil, als een nieuwe grammatikaregel; dat is een kwestie van taktiek. 't Is in ieder geval een wijziging van de eerst gevonden, meer algemene regel. Maar, welke naam men er ook

---

1) *Coffre-fort*, *femme-galante*, enz. zijn slechts schijnbare uitzonderingen op deze regel. Immers, men houde vooral in het oog dat de verklaring van de woordvolgorde in reeds tot symbolen geworden kombinaties niet door de synchronistiese, maar ***uitsluitend door de diachronistiese***, d. i. historiese grammatika gegeven kan worden, gewoonlik door de „sémantique".

2) Of, zoals Van Ginneken het uitdrukt, p. 531: „Le membre qui est le plus commun, le plus actuel, se met en tête".

3) Van Ginneken, *l. c.*, § 768.

4) De z.g.n. „série d'intensité" van Bally.

aan geve, het zijn tot grammatika geworden oorspronkelik individuele (d. i. stijl-) afwijkingen, „desolidarisaties" [1]). Op die uitzonderingen kunnen dan weer uitzonderingen gekonstateerd worden, volgens dezelfde metode, welke dan tot de eerste uitzonderingen in dezelfde verhouding staan als deze tot de regel. Hoe subtieler de uitzonderingen worden, des te voorzichtiger moet de grammatika natuurlik zijn alvorens ze te accapareren, want des te dichter zijn we bij dat terrein waar het kollektieve overgaat in het zuiver individuele. En daar eindigt de bevoegdheid van de grammatika geheel en al.

Wat konstateert men nu gewoonlik in de spraakkunsten van het moderne Frans? Dat grammatika en stijl geheel onvoldoende uit elkaar worden gehouden. Vele z.g.n. regels zijn niet anders dan toepassingen, welke toepassingen dan dikwijls op één lijn gesteld worden met wat werkelik grammatikale regels zijn; zelfs gevallen als chiasmen in een versregel worden in de grammatika geplaatst. Voortdurende verwarring dus van stijl met grammatika, evenals, gelijk we boven reeds zagen, voortdurend syntaxis en symboliek met elkaar verward worden.

„L'ordre dans le désordre"!

Hoe zal nu de paragraaf betreffende de plaats van het attributieve adjektief er uit moeten zien? Ik geloof ongeveer zo [2]):

---

[1]) Als voorbeelden van zeer sterke desolidarisaties citeert Sechehaye op lexicologies gebied het woord *grève* in de betekenis van ,,werkstaking", op syntakties gebied de splitsing van *ille* in lidwoord en pers.vnw. Het ,,waarom" van dergelike gevallen van desolidarisatie mogen we natuurlik uitsluitend aan de historiese grammatika vragen. Over de rol die de psychologie daarbij behoort te spelen vergelijke men, naast oudere werken, o.a. Hans Sperber, *Ueber den Affekt als Ursache der Sprachveränderung* (1914).

[2]) Ziehier, zeer verkort, enige van de formuleringen welke gewoonlik gegeven worden: Gröber: *vóór* = affektisch; *achter* = verstandesmässig — Meyer-Lübke: *vóór* = complète l'idée du substantif; *achter* = individualise le substantif — Plattner: *vóór* = vorwiegend epithetisch, ein schmückendes Beiwort; *achter* = vorwiegend prädizierend (Elders zegt hij: ,,Ein gemeinsames Grundprinzip zusammenzufassen ist aussichtslos") — Mätzner: *vóór* = dem Substantivbegriffe inwohnende Eigenschaft; *achter* = unterscheidendes Merkmal — Haas: *vóór* = nicht-selbständiger Satzakt oder stark affektif; *achter* = selbständiger Satzakt (Zoals men ziet, komt deze formule grotendeels overeen met de door ons gevondene, wat mij een waarborg toeschijnt voor de juistheid ervan; ook Haas maakt echter geen voldoende onderscheid tussen grammatika, stijl, syntaxis, enz. Er staat in deze spraakkunst überhaupt veel dat in onze spraakkunsten nog te weinig tot zijn recht komt) – Darmesteter: *vóór* = distinction spécifique; *achter* = distinction individuelle -- Bourquin et Salverda de Grave: *vóór* = n'ajoute rien à l'idée principale du substantif; qualité qui lui appartient naturellement; *achter* = attire davantage l'attention, qualité distinctive – Sunier: „En dehors des cas bien caractérisés, et qui figurent dans toutes les grammaires en cours, nous ne voyons nulle théorie définitive à établir" – Corbeau: *vóór* = le subst. exprime l'idée la plus importante du groupe; *achter* = qualité distinctive et p. c. objective – Van Duyl: *vóór* = synthèse; affectif; *achter* = analyse, logique – Prins: *vóór* = (nadere) aanduiding, herinnering aan een bekende of bekend veronderstelde eigenschap; *achter* = onderscheiding – Robert: *achter* = qualité distinctive.

Brunot: *postposé* = ressortira mieux dans la prononciation, et par suite prendra dans la phrase une importance plus grande (wat uiterst vaag is!) – *Clédat:* c'est une tournure archaïque que de mettre l'adjectif avant le nom (!) – *Morf:* Lateinisch = Rythmus, Wohllaut und rhetorisches Bedürfniss entscheidend; Franzosisch = feste Regeln deren Basis unverkennbar eine mehr logische ist, in ein Rest antiker Freiheit. Das Französische hat auch hier eine grosse Ungebundenheit (!) sich bewahrt".

Voor *Vaugelas* – die hier honoris causa genoemd worde – was het kriterium „l'oreille et l'usage".

Voor enkele grammatici is alles in het hoofdstuk der woordvolgorde een kwestie van stijl (b.v. voor de 18e eeuwse grammaticus *Demandre*, geciteerd door Plattner).

Bally merkt zeer terecht op: „la place de l'adjectif n'est pas un indice certain de sa valeur logique ou affective".

REGEL: In de synthese komt het attributieve adjektief vóór het substantief te staan.
In de analyse komt het attributieve adjektief achter het substantief te staan, maar kan, wanneer het sterk affektief is, er vóor komen.
(Voorbeelden: *une tour carrée, des âmes profondément émues, marcher la tête haute, du cognac vieux, du vieux cognac, un enfant idiot, Guillaume premier, le premier moment, un homme grand et maigre, une lâche agression, un nigaud d'enfant, cette maudite guerre, de noires pensées*, enz. enz.

UITZONDERING: Sommige attributieve adjektieven hebben een vaste plaats: a) *mes propres mains, mes mains propres*; *un pauvre banquier, un banquier pauvre* [1]); *une sacrée tête, une tête sacrée*; b) *tout, prétendu, feu* [2]).

We hebben nu, zoals men ziet, buiten de syntaxis geplaatst:
a) de gevallen welke tot de „symbolique" behoren: (*serre-chaude, Terre-Neuve, à-plat-ventre*, enz.);
b) de gevallen welke in de stijlleer thuis behoren. B.v.: „La garde, espoir suprême et suprême pensée."

Ten onrechte m. i. staan ook dikwijls in de paragraaf over de plaats van het attributieve adjektief uitdrukkingen als: *une femme peintre, une femme cochère*. Dit zijn kombinaties van substantiva. Ook *excepté* is geen uitzondering op een z.g.n. regel: vóor het adj. geplaatst is het een voorzetsel.

Evenmin behoort de grammatika zich te verdiepen in de vraag waarom b.v. *grand* bijna altijd vóor het substantief staat; waarom b.v. *saint* een bijna even sterke neiging heeft dit te doen; of waarom men b.v. niet kan zeggen *un ignorant fieffé, un achevé fou, un foncé républicain* [3]).

Nog één opmerking ten slotte [4]). Ik geloof dat Bally, *Précis de stylistique*, p. 121, ten onrechte meent dat de ontoelaatbaarheid van kombinaties als *un mou lit* (tegenover *une molle couche*), *un sourcilleux roc, un vert pré* (tegenover *une verte prairie*), *un laid mot, des chapeaux mous gris*, enz. een gevolg zou zijn van z.g.n. cacophonie; al deze gevallen zijn, als ik het goed zie, toepassingen van onze regel. Intussen, welke van deze twee opvattingen de juiste zij, in de syntaxis behoren ze niet thuis, de kwestie is alleen uit een stylisties oogpunt belangwekkend. En daarbij ga men uiterst voorzichtig met cacophoniën en dergelike verschijnselen om.

---

1) Terwijl b.v. het verschil tussen „un riche banquier" en „un banquier riche" niet is een *betekenis*verschil, maar alleen een verschil in nuance. „Riche" valt onder de regel, „pauvre" *niet meer*.

2) Deze opsomming moet zo volledig mogelik zijn. Volgens enkele grammatici zou *feu* een voorzetsel zijn, wat ik niet kan inzien.

3) De laatste drie voorbeelden zijn ontleend aan Bergmann, *Die Sprachliche Anschauung und Ausdrucksweise der Franzosen*, p. 40.

4) Op deze kwestie maakte kollega A. J. Fehr mij bij het lezen, in manuscript, van dit artikel, opmerkzaam.

III.

We hebben met het bovenstaande ons onderwerp niet uitgeput [1]. Maar dat was voorlopig ook niet de bedoeling en niet nodig: ik hoop eenmaal vollediger te kunnen zijn. Enkele opmerkingen zou ik echter nog willen maken: ten eerste betreffende het eksamineren in moderne syntaxis, ten tweede betreffende de studie van de groep adj. en subst. in de historiese grammatika.

Stel dat we, b.v. op het eksamen voor de Nederlandse akte Frans M.O. A, willen onderzoeken of een kandidaat op de hoogte is van de syntaxis der groep adj. en subst., en in 't algemeen juiste begrippen heeft over grammatika en syntaxis. De kandidaat heeft vóor zich een bladzijde uit de bloemlezing van Sensine, welke bladzijde hij juist letterkundig heeft verklaard en die nu, volgens het programma van het eksamen, als uitgangspunt zal moeten dienen voor het eksamen in de syntaxis.

Nemen we het fragment van Guizot, getiteld „Les Croisades", 'twelk begint met deze zin: „Le premier grand événement qui . . . ." We hebben hier in deze eerste woorden reeds dadelik een uitgangspunt. Men zal nu van de kandidaat twee dingen kunnen eisen:

1e dat hij de *grammatika* regel(s) kent welke de plaatsing van het attributieve adjektief bepalen, juist zoals de wiskundige de formules van buiten moet kennen welke hij voortdurend nodig heeft voor 't oplossen zijner problemen;

2e dat hij de gevallen welke hem in de als uitgangspunt dienende bladzijde worden voorgelegd, onder die regel(s) kan brengen.

In de tweede van deze eisen ligt tevens opgesloten het antwoord op de meermalen gestelde vraag in hoeverre de stylistiek deel mag of moet uitmaken van een eksamen in moderne beschrijvende syntaxis: de stylistiek is uiteraard een integrerend deel van elke syntaxis-*studie*, dus ook van elk syntaxis-*eksamen:* zij leert de kandidaat waarom een bepaald geval onder een bepaalde regel valt [2]. Elk syntaxiseksamen heeft dan ook ten allen tijde vragen bevat bij welke men op het gebied van de stijl komt, en in zoverre is de boven geformuleerde vraag eigenlik in 't geheel geen vraag. Men heeft zich alleen maar dikwijls verbeeld op zuiver syntakties gebied te zijn waar men op *het gebied der toepassingen* was. Juist als in de handboeken! Dat deze laatste zich soms op het gebied der stijl begeven is dan ook prakties zeer verdedigbaar, mits slechts het juiste perspektief geen ogenblik verloren ga! Men zij overigens voorzichtig met het begrip „prakties", en verdedige het opnemen van stylistiese biezonderheden niet b.v. op grond hiervan dat men de plaats van het attributieve adjektief uit de spraakkunsten zou kunnen leren: prakties leert men die uitsluitend door 't gebruik; daarmee zal wel iedereen het eens zijn.

---

1) Zo hebben we b.v. niet aangeroerd de vraag of de geformuleerde uitzondering homoniem of synoniem is van de hoofdregel.

2) Strikt genomen kan de moderne grammatika natuurlik niet volkomen begrepen worden zonder ook enige kennis van de historiese grammatika. Zo zal, naar het mij voorkomt, op een eventueel kandidaatseksamen altans enige kennis van de historiese syntaxis geeist moeten worden.

Wat nu, ten twede, de rol van de historiese syntaxis betreft, deze bestaat o.a. hierin dat ze de regels optekent welke een taal had in de op elkaar volgende perioden van zijn bestaan. Daaruit volgt dat ze bij dit historiesbeschrijvende gedeelte van haar taak dezelfde metode moet volgen als de zuiver beschrijvende grammatika, daar ze immers moet beginnen met op elkaarvolgende synchronistiese toestanden te beschrijven [1]). Aan deze eis nu voldoet, wat ons onderwerp betreft, geen enkel handboek, geen enkele der talrijke monografiën. Wel is er een grote vooruitgang te konstateren wanneer men b.v. Morf's dissertatie over ***Die Wortstellung im Altfranzösischen Rolandsliede*** (1878) vergelijkt met Elise Richter's ***Zur Entwicklung der Romanischen Wortstellung aus der Lateinischen*** (1903), maar het ideaal is nog verre van bereikt. Zo wordt het beeld ook nog zo dikwijls onzuiver b.v. doordat men de gebonden taal van een dichter als norm bestudeert, wat nooit een zuiver beeld van de grammatika van een bepaalde periode kan geven. Herhaaldelik is men dan op 't gebied van de stijl, van de kunst. Waarbij nog andere storende faktoren komen: zo is bij de studie van zeer oude perioden rekening te houden met de invloed van de syntaxis der Germaans sprekende Franken [2]); bij de studie van letterkundige werken uit de 16e eeuw is het van buitengewoon belang alle aanwijsbare latinismen der auteurs buiten de grammatika te plaatsen. Eerst wanneer aan al deze, en nog andere eisen, b.v. een meer systematiese behandeling van de psychologiese kant der verschijnselen en een juister kijk op de metoden der stylistiek voldaan zal zijn, zal ook de historiese grammatika zich in dezen op een zuiver wetenschappelik standpunt geplaatst hebben. Tot zo lang zijn ook op haar toepasselik de beide citaten welke ik aan 't hoofd van dit opstel plaatste.

Amsterdam. C. DE BOER.

DE STROPHEN VAN RUTEBEUF.

De vraag, in hoeverre Maerlant aan Rutebeuf kan ontleend hebben, bracht mij er toe nader kennis te maken met den laatste. Enkele opmerkingen, die mij ook voor anderen niet geheel zonder belang schijnen, wil ik hier mededeelen.

Algemeen wordt Rutebeuf voor een der beste, althans een der belangwekkendste dichters der XIIIe eeuw gerekend, zoowel om den inhoud zijner verzen, waarin wij „le reflet curieux et exact des préjugés, des passions, du langage, des connaissances de son époque" vinden [3]), als om den rijkdom van zijne dichtvormen. Daarom bevreemdt het ons, dat er nog geene

---

[1]) De weg loopt dus van de beschrijvende naar de historiese grammatika, en niet omgekeerd van de historiese naar de beschrijvende. Wat dit betreft hebben de meest moderne grammatika's zeer belangrijke vorderingen gemaakt en zich reeds bijna geheel losgemaakt van de historiese; men vergelijke b.v. de door J. Bitter en M. Hovingh bewerkte tweede druk van de *Grammaire Française* van C. F. van Duyl met de eerste druk. Moge een eventuele derde druk ook in andere opzichten wat meer orde brengen in de oorspronkelijke chaos!

[2]) Wat Morf trouwens niet nalaat.

[3]) A. Jubinal, *Oeuvres complètes de Rutebeuf*, Nouvelle édition, Paris, 1874, I p. VI.

uitgave van zijne werken is, op de hoogte van de tegenwoordige eischen der wetenschap.

De uitgave van Jubinal is voortreffelijk, wat de verklaringen betreft, vooral de historische, en de vergelijkingen met andere gedichten van denzelfden aard en denzelfden tijd, waarvan er verscheidene in het derde deel zijn uitgegeven. Maar de tekst is slecht verzorgd en de opgave der varianten geheel onvoldoende. Drukfouten zijn talrijk en daaronder zeer erge. I p. 56 - 64 b.v. luidt de koptitel ***Complainte du Roi de Navarre*** i. pl. v. ***Complainte dou Conte de Poitiers*** en in hetzelfde gedicht is i. pl. v. de tweede helft van vs. 45 ***n'a fin ne fons*** de tweede helft van vs. 44 ***n'a point d'ameir*** herhaald. Zoo zijn er vele. Van de metriek van Rutebeuf heeft hij niets begrepen, blijkens zijne aanvullingen in ***De Sainte Église***, vss. 98 – 100.

Dat de tekst in de uitgave van Kressner[1]) veel beter verzorgd is, zal ook worden toegegeven door hen, die zijne methode van reconstructie niet goedkeuren. Maar er rijst twijfel bij ons, of ook hij wel genoeg varianten opgeeft[2]). Erger is, dat hij sommige hss. niet gebruikt heeft. Hij zegt daar wel van: „doch möchten sie wenig varianten enthalten", maar reeds de eerste verzen van het eerste gedicht geven een zeer opmerkelijken variant (zie beneden), dien hij slechts gedeeltelijk van Jubinal overneemt: hij geeft nl. wel het vers, dat deze meer heeft, maar niet de volgorde. Terwijl hij nu zoo afkeurend spreekt over de onbetrouwbaarheid van den tekst van Jubinal, zou men denken, dat deze zeer willekeurig zelf een tekst gefabriceerd had, wanneer wij niet van Paulin Paris wisten[3]), dat deze lezing door Jubinal is overgenomen juist uit een hs., dat Kressner niet gebruikt heeft.

Een bezwaar is ook, dat Kressner alleen een critischen tekst geeft, zonder eenige verklaring of aanteekening.

Het gevolg van een en ander is, dat wie zich nu met Rutebeuf bezig houdt, beide uitgaven zal moeten gebruiken.

Maar zelfs met beide uitgaven naast elkander blijven er nog genoeg vragen over. In ***Li Diz de la Voie de Tunes*** b.v. luiden vss. 49 – 52 bij Jubinal, I p. 163:

Et messires Phelipes et li boens cuens d'Artois,
Qui sunt preu et cortois et li cuens de Nevers
Refont en lor venue à Dieu biau serventois:
Chevaliers qui ne suit ne pris pas i. Nantois.

Wanneer men ziet, dat het geheele gedicht in monorime 4-regelige strophen geschreven is, dan is het duidelijk, dat het tweede vers moet luiden:

Et li cuens de Nevers, qui sunt preu et cortois.

Kressner drukt het vers ook zoo af, maar zonder er in de varianten iets van te zeggen. Het gedicht is slechts in één hs. bekend. Heeft nu Jubinal in strijd met het hs. de beide helften van het vers verplaatst en daardoor

---

1) *Rutebeufs Gedichte*, Wolfenbüttel, 1885.

2) Wanneer b.v. Jubinal *jone* naast *gente* opgeeft (*Mariage Rutebeuf*, vs. 36) of *provende* naast *chevance* (*Complainte Rutebeuf*, vs. 61), terwijl Kressner daarover zwijgt, dan weten wij niet zeker, bij wien de fout ligt.

3) *Histoire Littéraire de la France*, XX, p. 724, n. 1.

het rijm weggewerkt, en heeft Kressner dat met den mantel der liefde bedekt door er over te zwijgen? Of heeft Kressner hier stilzwijgend verbeterd?

Een gebrek van beide uitgaven is, dat voor de vaststelling van den tekst niet genoeg aandacht geschonken is aan de metriek. Hierbij heeft men te letten op het getal lettergrepen, het rijm en den bouw der strophen. Elk van deze drie kan een betrouwbare grondslag zijn voor de tekstcritiek, wanneer men te doen heeft met een dichter, die de techniek goed meester was. Dat nu was bij Rutebeuf zeker het geval, en de lezing van zijne gedichten geeft niet den indruk, dat hij slordig was. Wij zien integendeel in al zijne gedichten eene zoo zorgvuldige techniek, dat het b.v. niet mogelijk is op grond van meerdere of mindere zuiverheid van versbouw eene dateering der gedichten te beproeven.

Er zijn in het geheel negen hss. bekend, waarin gedichten van Rutebeuf voorkomen. Vijf van deze bevatten elk slechts één gedicht. Slechts vier gedichten komen in vier hss. voor, en niet minder dan twintig in slechts één hs. Wanneer een gedicht in meer dan één hs. voorkomt, vinden wij vrij wat verschil van lezing, waaruit volgt, dat de hss. geen zuiveren tekst bevatten. Aangezien het onaannemelijk is, dat een hs. alleen fouten zou hebben in die gedichten, die ook in andere voorkomen, moeten wij er op verdacht zijn, dat een tekst, die in slechts één hs. is bewaard, dezelfde fouten kan bevatten als andere teksten.

Als er eene lettergreep te veel of te weinig is, aarzelt geen criticus of uitgever eene fout aan te nemen, ook als er slechts één hs. is.

Wanneer het rijm ontbreekt, zal iedere uitgever verklaren, dat daar eene fout is, dat er verzen zijn uitgevallen of dat het laatste woord veranderd moet worden.

Maar wanneer de bouw der strophen in de war is, onthouden de critici zich gewoonlijk, tenzij bij de allereenvoudigste strophen. Waarom? Blijkbaar alleen, omdat zij zich daarvan niet voldoende op de hoogte gesteld hebben om met eenige beslistheid te durven spreken. Dit is eene leemte in de tekstcritiek.

Er is geene enkele reden te bedenken, waarom een dichter, die over genoeg technische vaardigheid beschikt, wel zich streng zou houden aan het eenmaal gekozen aantal lettergrepen per regel, maar niet aan den eenmaal gekozen strophenvorm. Nog minder is het aan te nemen, dat hij alleen zorgvuldig zou zijn in de eenvoudigste, en niet in de kunstiger strophen.

Tot nog toe hebben de geleerden te weinig gelet op de strophe bij Rutebeuf. Paulin Paris wijst nu en dan op overeenkomst met de mystères enz., maar zegt er verder weinig van.

Clédat [1]) geeft zeer treffende opmerkingen over den aesthetischen indruk van sommige strophenvormen, vooral van het *tercet tronqué*, maar eene volledige behandeling van de strophen vindt men ook bij hem niet.

Jordan [2]), die overigens veel bruikbaar materiaal bijeengebracht heeft, geeft wel eene opsomming van de verschillende rijmschema's, maar ook hij heeft

---

1) *Rutebeuf*, 2e éd., Paris, 1909.
2) *Ueber Metrik und Sprache Rutebeufs* (diss. Göttingen), 1888.

niet genoeg op de afdeeling in strophen gelet. Bovendien zijn zij niet systematisch gerangschikt.

De systematische rangschikking der strophen is van het grootste belang om den dichter goed te beoordeelen en te waardeeren. Hebben wij alleen een statistisch overzicht, dan kunnen wij wel een indruk krijgen van den rijkdom van kunstvormen, maar het blijft een chaos. Zoeken wij echter eene volgorde, waarin uit den eenvoudigsten vorm de andere zich geleidelijk ontwikkelen, dan komt er niet alleen orde in den chaos, maar zelfs eene eenheid. Dan pas kunnen wij begrijpen, dat eenzelfde dichter zooveel vormen gebruikt. Ook dan eerst zijn we in staat, de moeilijkheid der verschillende vormen te beseffen, het talent van den dichter op zijne juiste waarde te schatten en het verband tusschen inhoud en vorm te gevoelen. Voor een meer dan oppervlakkig oordeel over den kunstenaar is een dergelijk systematisch overzicht dus onmisbaar.

Natuurlijk heeft niet elke dichter een eigen stelsel van metriek opgebouwd. De meeste, zoo niet alle, vormen heeft hij bij anderen gevonden en van hen overgenomen. Maar hij moet ze in zijn geest verwerkt en met elkander tot een systeem verbonden hebben – bewust of onbewust – eer zij zijn eigendom zijn geworden, zoodat hij ze zelfstandig kan gebruiken en in overeenstemming met eigen kunstinzichten kan toepassen. Wie dat niet gedaan heeft, blijft een rijmelaar zonder ooit dichter te worden.

In welke volgorde de dichter de verschillende vormen heeft leeren kennen. is nooit nauwkeurig na te gaan. Zelfs wanneer hij al zijne verzen gedateerd heeft, weten wij alleen nog maar, in welke volgorde hij ze het eerst gebruikt heeft. Maar wel kunnen wij met groote waarschijnlijkheid vaststellen, wat ten slotte het organisch geheel is van de vormen, die hij beheerschte. Daarin moeten wij uit den aard der zaak van den eenvoudigsten vorm uitgaan, al zou het vaststaan, dat hij de moeilijkste vormen het eerst beoefend heeft.

Voor de strophen van Rutebeuf vinden wij nu in het kort het volgende systeem.

1. De eenvoudigste rijmverbinding is wel het gepaarde rijm: aa bb cc dd enz.

Dit is het meest voorkomende rijm in verhalende en didactische poezie. Bij Rutebeuf vinden wij het in 23 van de 56 gedichten, nl. *La Complainte au Roi de Navarre, La Complainte dou Conte de Poitiers, La Complainte de Mgr. Joffroi de Sergines, Li Diz de Maistre Guillaume de Saint-Amours, La Complainte d'Outre-Mer, La Nouvele Complainte d'Outre-Mer, Li Diz de l'Université de Paris, Li Diz des Règles, De l'Estat du Monde, Les Plaies du Monde, De Frère Denise, Li Testament de l'Ane, Dou Pet au Vilain, Le Dit d'Aristotle, De Charlot le Juif, De la Dame qui ala trois fois entor le Moutier, Du Secrestain et de la Famme au Chevalier, Un Dit de Nostre-Dame, La Voie de Paradis, La Bataille des Vices contre les Vertus, La Lections d'Ypocrisie et d'Umilité, La Vie Sainte Marie l'Egiptianne, La Vie Sainte Elysabel,* en gedeeltelijk in *La Povretei Rutebeuf* (vss. 37–48) en *Le Miracle de Théophile* (vss. 1–103, 232–386).

2. Door de disticha twee aan twee met elkander te verbinden, terwijl tegelijk de rijmen verplaatst worden, maakt men hiervan 4-regelige strophen:

a b a b c d c d e f e f enz.
of a b b a c d d c e f f e enz.

Deze beide strophen komen bij Rutebeuf niet voor, wel de daaruit afgeleide. Alle verdere strophenvorming geschiedt door vermeerdering van het aantal gelijke rijmklanken.

3. In de eerste plaats kunnen de disticha van 1 verdubbeld worden, zoodat men monorime 4-regelige strophen krijgt:

a a a a b b b b c c c c enz.

Deze vinden wij in *Li Diz de la Voie de Tunes*, *Li Diz de Puille*, *Le Dist des Jacobins*, *Li Diz des Cordeliers*, *De la Vie dou Monde* (zie beneden), *Le Miracle de Théophile* (vss. 387—434, 643—658).

4. Ook de strophe 2 kan verdubbeld worden:

a b a b a b a b c d c d c d c d enz.

Dat vinden wij in *De Monseigneur Anseau de l'Isle*, *La Desputizons dou Croisié et dou Descroisié*, *De la Descorde de l'Université et des Jacobins*, *De Brichemer*, *La Desputoison de Challot et du Barbier*.

5. Het distichon a b kan ook vaker herhaald worden. Zoo vinden wij de 12-regelige strophe

a b a b a b a b a b a b

in *Li Diz des Ribaux de Greive*, tenzij wij dit moeten opvatten als twee strophen van zes verzen.

6. Zelfs vinden wij eene 16-regelige strophe

a b a b a b a b å b a b a b a b

in *Les neuf Joies Nostre-Dame* (zie beneden). Maar misschien doen wij beter hier 8-regelige strophen aan te nemen, die dan twee aan twee dezelfde rijmen hebben.

7. Eene eigenaardige wijziging van 4 is, dat de derde b door a vervangen wordt:

a b a b a a a b

Deze strophe vinden wij in *La Chansons de Puille* en wel zoo, dat alle acht strophen dezelfde rijmklanken hebben.

8. Evenzoo vinden wij slechts twee rijmklanken in eene 10-regelige strophe, waarin de beide bij 2 genoemde variaties met elkander verbonden worden, elk gevolgd door a:

a b b a a a b a b a.

Twee van deze strophen met dezelfde rijmklanken vormen het gedicht *Des Béguines*.

9. Door de beide laatste disticha om te keeren en vervolgens van elk distichon het eerste rijm te verdubbelen, maakt men van de 8-regelige strophe 4 eene 12-regelige:

a a b a a b b b a b b a.

Dit is de Elinand-strophe, die wij vinden in *La Povretei Rutebeuf* (vss. 1—36, zie bij 1), *La Paiz de Rutebeuf*, *La Mort Rutebeuf*, *La Complainte ou Conte Huede de Nevers*, *La Complainte de Constantinoble*, *Les Ordres de Paris*, *De Sainte Eglise*, *Le Miracle de Théophile* (vss. 435—544).

Grootere kunstvaardigheid toont de dichter, waar hij de afwisseling der rijmen gepaard doet gaan met afwisselende lengte der verzen. Dit vinden wij o. a. in het tercet tronqué.

De disticha

aa bb cc dd

werden op eene andere wijze gescheiden, nl.:

a ab bc cd de enz.

In deze disticha werd nu het eerste rijm verdubbeld, terwijl het derde vers der zoo ontstaande terzinen verkort werd:

10. a aab bbc ccd . . . . ij ij z zz

Deze strophe is gebruikt in *La Complainte Rutebeuf, La Complainte Maistre Guillaume de Saint-Amour, Du Pharisian, Li Diz de l'Erberie, Le Miracle de Théophile* vss. 104 – 231 (zie beneden), 545 – 642, 659—666 (zie beneden) en misschien in *Le Mariage Rutebeuf.*

11. Gewoonlijk wordt echter de eerste a weggelaten:

aab bbc ccd . . . . ij ij z zz

Zoo komt deze strophe voor in *De la Griesche d'Hyver, De la Griesche d'Esté, Renart le Bestourné, L'Ave-Maria Rutebeuf,* en waarschijnlijk in *Le Mariage Rutebeuf.*

Zeer kunstig is de strophenbouw in *C'est de Nostre-Dame.* Na twee strophen

12. abab cc aac

volgen drie strophen

13. abab cc bbc.

In alle strophen vindt men dezelfde rijmklanken, zoodat er in de 45 verzen slechts drie rijmklanken zijn, die resp. 14, 16 en 15 maal voorkomen. Bovendien zijn de eerste 4 verzen in elke strophe van 10 lettergrepen, de 5 volgende van 5 lettergrepen.

14. Bijzonder levendig is de maat van *La Chanson des Ordres.* Dertien strophen, elk van zes 6-lettergrepige verzen eindigen met een refrein van twee regels, die niet op elkander rijmen. De drie eerste verzen van elke strophe rijmen op elkander en het vierde op het tweede vers van het refrein:

aaac bc dddc bc eeec bc enz.

Zoo is dus het systeem der strophen bij Rutebeuf, waarin eene groote kunstvaardigheid niet te miskennen valt. Het spreekt vanzelf, dat hieromtrent in onderdeelen plaats is voor verschillende opvattingen. Zoo heb ik hier aangenomen, dat uit het distichon a b door verdubbeling van het eerste rijm het tercet aab is ontstaan. Maar ook de meening, dat dit ontstaan is, doordat de beide helften van het eerste vers rijmend gemaakt werden, bestaat en heeft reden van bestaan. Voor het doel van dit opstel is die vraag echter van ondergeschikt belang. Het was hier voldoende aan te wijzen, dat er eene organische ontwikkeling van de strophe bestaat en dat de bouw der strophen in de verskunst een niet minder belangrijke plaats inneemt dan het getal der lettergrepen, het geslacht en de zuiverheid der rijmen. Wordt dit toegegeven, dan is de strophenvorm een stevige grondslag voor de tekstcritiek.

De uitgevers van Rutebeuf hebben in enkele gevallen reeds hiervan gebruik gemaakt. Maar dit betrof vooral de aanwijzing, dat er verzen ontbreken. In veel meer gevallen blijken verzen ingevoegd te zijn. Dat er verzen zijn

ingevoegd, wordt reeds erkend in die gevallen, waar regels, die voor den zin gemist kunnen worden, slechts in een enkel hs. gevonden worden en in andere ontbreken. Ik hoop echter duidelijk gemaakt te hebben, dat verzen, die de regelmatigheid der strophe verstoren, als ingevoegd beschouwd en dus uit den tekst verwijderd moeten worden, ook al worden zij in alle hss. gevonden.

Thans moge eene aanwijzing van die verzen volgen, die ik hier heb gerangschikt naar den strophenvorm.

1. Van *La Nouvele Complainte d'Outre-Mer* rijmen in het eenige hs. vss. 203 en 204 niet. Misschien is dus van een van beiden het laatste woord onjuist overgeleverd. Maar de samenhang van den tekst maakt het waarschijnlijker, dat hier twee of meer verzen zijn uitgevallen, zooals ook Kressner aanneemt. Jubinal zwijgt er over.

In *Le Miracle de Théophile* vinden wij tusschen vss. 43 en 47 met de rijmwoorden *guile* : *Théophile* nog drie verzen:

Ici vient Théophiles
A Salatin, qui parloit
Au déable quant il voloit.

Staat dit zoo in het eenige hs., dan is het toch blijkbaar eene interpolatie, omdat nu vs. 47 zonder rijmwoord staat en geen der andere tooneelaanwijzingen in de verzen is opgenomen. Kressner heeft dan ook terecht deze niet als verzen laten drukken, waardoor zijn tekst drie regels korter is dan die van Jubinal.

3. *De la Vie dou Monde* telt 45 of 46 monorime 4-regelige strophen. Maar de eerste strophe telt vijf, de voorlaatste zes verzen. Er zijn vier hss., waarvan Kressner er twee gebruikt heeft; uit de andere neemt hij de varianten over, die Jubinal mededeelt. Een der hss. heeft na vs. 17 nog een vers en na het *Explicit* drie verzen, die door beide uitgevers verworpen zijn. In een ander hs. worden een aantal omzettingen aangewezen, terwijl alleen in datzelfde hs. vss. 142–145 gevonden worden. In elk der hss. ontbreken een of meer strophen, in het genoemde hs. zelfs zestien. Letten wij nu nog op het groote aantal varianten, dan blijkt dat althans voor dit gedicht de hss. geen volkomen betrouwbaren tekst geven. Strophen van vijf of zes verzen mogen dan ook niet aan den dichter worden toegeschreven.

Bij aandachtige lezing gevoelt men, dat vs. 5 een slap bijvoegsel is, dat den indruk verstoort. Dit vers moet dan ook zeker als eene interpolatie beschouwd worden.

Het is zelfs de vraag, of de beide eerste strophen, die eene geheel overbodige inleiding bevatten, niet liever geheel geschrapt moeten worden [1]). Wel vinden wij ook elders bij Rutebeuf twee op elkander volgende strophen met geheel gelijke rijmklanken, maar niet één paar naast een aantal andere strophen met elk hun eigen rijm.

[1]) Bovendien is de toonaard van deze beide strophen geheel anders dan van de volgende. Maar ik wil daar niet te veel nadruk op leggen, omdat velen dit allicht eene te subjectieve overweging achten om daarop tot schrappen te besluiten.

Deze strophen zijn niet alleen overbodig, maar getuigen ook van weinig vinding en bevatten eene litteraire gemeenplaats. Bovendien past de hierin opgegeven titel niet bij het gedicht in zijn geheel, maar alleen bij de geïnterpoleerde voorlaatste strophe. Die drie strophen zijn dan ook m. i. van denzelfden afschrijver. Het zou daarom ook beter zijn het gedicht niet meer *De la Vie dou Monde* te noemen, maar altijd *La Complainte de Sainte Église.*

De voorlaatste strophe, van zes verzen, komt in slechts één hs. voor en past, ook wat den inhoud betreft, niet in dit verband. Zij wordt dus terecht door Kressner uitgeworpen.

6. *Les neuf Joies Notre-Dame*, in zes hss. bewaard, telt 13 strophen van 16 of 26 van 8 verzen. Maar in de uitgave van Jubinal vinden wij i. pl. v. de laatste 16 of 2 × 8 verzen er 8, 6, 8. Terecht volgt Kressner hier het hs., dat zes verzen minder heeft, en dat dus de regelmatigheid der strophen bewaart.

8. *Des Béguines* heeft in 20 verzen twee rijmklanken, in beide hss. aldus verdeeld:

a b b a a a b a b a
a b b a a b a a b a

Het is duidelijk, dat het vierde vijftal verzen hetzelfde rijmschema moet hebben als het tweede. Vs. 17 of vs. 18 moet dus naar voren gebracht worden. Het wenschelijkst schijnt mij vs. 17 voor vs. 15 te plaatsen.

9. Deze strophe viel blijkbaar nog al in den smaak van Rutebeuf en de afschrijvers hebben er niet in veranderd. Maar in *De Sainte Eglise* zijn van vss. 98–100 de twee laatste lettergrepen afgescheurd. Jubinal heeft die geheel verkeerd ingevuld; Kressner heeft ze opengelaten.

10. Even graag gebruikte hij het tercet tronqué,

11. met of zonder voorrijm.

Le Mariage Rutebeuf is in vier hss. bewaard. Het begin luidt in drie daarvan:

En l'an de l'incarnacion
Huit jours apres la nascion
Ihesu qui soufri passion,
En l'an soissante,
Qu'arbres n'a foille, oisel ne chante
Fis je toute la rien dolante
Qui de cuer m'aime;

Dat is dus zuiver de strophe 10. Maar Paulin Paris meende reeds „Ce premier vers, qui semble inutile, pourrait bien être l'addition incorrecte d'un copiste". Daarom gaf hij de voorkeur aan de lezing van het vierde hs., die Jubinal in zijne tweede uitgave heeft opgenomen:

En l'an de l'incarnation
Mil deux cens, à m'intencion
En l'an soissante,

Huit jors apres la nascion
Jhésu qui soufri passion,
Qu'arbres n'a foille, oisel ne chante enz.

Hiermede is zeker de zin in orde en krijgt het eerste vers beteekenis, terwijl het anders in de lucht hangt. Maar al vormen nu de drie eerste verzen een tercet tronqué, zij sluiten niet aan bij de volgende. Vs. 3 rijmt niet op vs. 4 en na vs. 5 ontbreekt een korte regel, die moest rijmen op *chante*. Twee op elkander volgende tercets met gelijke rijmen is eene onmogelijkheid.

Terecht heeft dus Kressner deze lezing niet in zijn tekst opgenomen. Maar verkeerd was het, dat hij nu het tweede vers uit dit hs., zij het ook tusschen [ ], in zijn tekst heeft ingevoegd. Daardoor begint het gedicht met vier a-rijmen, wat onmogelijk is.

De metriek verzet zich dus tegen de lezing van het vierde hs., ook tegen de invoeging van het tweede vers in den tekst der andere. Maar de zin verzet zich tegen vs. 1, wanneer dit alleen staat: *l'an de l'incarnacion* zonder volgend getal is geene bestaanbare uitdrukking. Bovendien is de herhaling van *En l'an* zeer verdacht. Wij moeten dus ook vs. 1 schrappen. Dan is de zin in orde: *l'an soissante* zonder meer is eene voldoende tijdsbepaling.

Wij hebben dus in dit gedicht het tercet tronqué zonder voorrijm.

In *La Complainte Maistre Guillaume de Saint-Amour* vinden wij in alle drie de hss. twee tercets van 4 en een van 5 verzen, dus a a a b en a a a a b. Dit kan niet oorspronkelijk zijn. Men schrappe dus vss. 41, 43, 56 en 109. Daardoor wordt de zuiverheid der strophen hersteld en de zin verbeterd.

Renart le Bestourné, dat in dezelfde drie hss. gevonden wordt, heeft na vs. 90 een vers te veel. Waarschijnlijk moeten vss. 92 en 93 worden samengetrokken tot *Roneaus la bataille première.*

Du Pharisian is ook in die drie hss. bewaard. Hierin hebben de uitgaven twee verzen te veel, nl. vs. 19 en vs. 53.

Moeilijker wordt de beoordeeling in *Le Miracle de Théophile*, dat ons in slechts één hs. is bewaard. Hier vinden wij 331 verzen in tercets tronqués, dat zijn dus meer dan 100 van deze strophen, de helft van het heele gedicht. Daarop vinden wij viermaal (na vss. 144, 157, 226, 232), dat er een vers en éénmaal (na vs. 604), dat er een heel tercet ontbreekt, en negenmaal (na vss. 116, 120, 124, 131, 146, 153, 575, 582), dat er een vers te veel is. Bovendien heeft vs. 589 acht i. pl. v. vier lettergrepen. Aan het slot is van den eenen rijmklank een vers te veel, van den anderen een vers te weinig. Met eene omzetting is dit gemakkelijk te verhelpen. Men leze

Or levez sus,
Chantons por ceste novele tus,
Disons: Te Deum laudamus.

Maar tegenover al deze afwijkingen staan in dit gedicht en in de andere zooveel zuivere tercets, dat wij toch deze onregelmatigheden niet aan Rutebeuf mogen toeschrijven. Wij zullen die dus voor fouten in de overlevering moeten houden. Hoe zij verbeterd moeten worden, laten wij aan den toekomstigen uitgever over.

Hiermede is lang niet alles medegedeeld, wat de metriek voor de tekstcritiek van Rutebeuf kan geven. Van iemand, die zoo de techniek van het vers beheerschte, kan men verwachten, dat hij zuivere rijmen schreef. De uitgaven zijn ook in dit opzicht onvoldoende, en gaan meestal niet verder dan uit de lezingen der verschillende hss. de beste te kiezen. Maar ook wanneer een gedicht in slechts één hs. bewaard is, kunnen met zekerheid fouten worden aangewezen en zelfs wanneer twee of meer hss. overeenstemmen.

In *Des Ordres* b.v. luidt vs. 40 in twee hss. *D'asnes ont fet roncin*, welke lezing Jubinal heeft opgenomen. Kressner leest met het derde hs. *roncins.* Daarmede rijmt dit vers op het eerste van het refrein *Papelart et Beguin Ont le siecle honi.* Maar in de andere twaalf strophen rijmt het vierde vers op het tweede van het refrein. Hier moet dus, in afwijking van de drie hss., *ronci* gelezen worden.

Er is zonder twijfel veel meer van dezen aard te vinden. Ik heb hier alleen medegedeeld, wat mij in het oog viel, terwijl ik voor een ander doel de gedichten van Rutebeuf doorlas. Dat dit betrekkelijk veel is, rechtvaardigt het hierboven uitgesproken oordeel over de bestaande uitgaven. Mogen wij ons spoedig in eene betere kunnen verheugen!

Amsterdam. P. LEENDERTZ JR.

L'ÉDITION STRASBOURGEOISE DE L'*INSTITUTION CHRESTIENNE.*

Eloge de l'ouvrage. 1. Nous n'entreprendrons pas ici d'ajouter à la gloire universelle que G. Baum, Ed. Cunitz et Ed. Reuss se sont acquise à si juste titre par leur travail gigantesque, l'édition ou la réédition des *Johannis Calvini opera quae supersunt omnia* [1]).

Quiconque s'est servi des cinquante-neuf volumes in-quarto à deux colonnes sait ce qu'ils contiennent de précieux, tant en texte qu'en commentaire et devine aisément la grandeur de l'effort dont ils sont sortis.

La façon dont les savants strasbourgeois s'y sont pris pour payer leur tribut à l'Institution chrestienne, l'œuvre capitale de Calvin, mérite également toutes les louanges. Dans quatre grands volumes, comptant ensemble plus de quatre mille pages ou colonnes, ils ont réuni ce qui est essentiel à l'intelligence du grand ouvrage: Dans le I[er] Vol. ils donnent, outre les prolégomènes, l'édition latine de 1536 in extenso, plus celles de 1539, 1543, 1550, 1553, 1554, *typis expressae synoptice repraesentatae.* Le II[ième] Vol. est consacré entièrement à l'édition latine définitive de 1559. L'ancien texte, celui de 1539 et des révisions de celui-ci, y est imprimé en caractères ordinaires; tout ce qui est nouveau, additions et passages nouvellement rédigés, est imprimé en italiques. Les volumes III & IV contiennent le texte de la version française. La rédaction définitive, celle de 1560, sert de base au texte. Les variantes (non seulement celles qu'offrent les textes de 1541, 1545, 1551, 1553, 1554 et 1557, mais encore ceux qui ont paru après l'édition définitive, en 1561 et 1562) se trouvent en bas des pages sous forme

---

1) L'ouvrage a paru de 1863 à 1895.

de notes. Et comme la rédaction des sept premiers chapitres de 1560 diverge totalement de celle de la partie correspondante, contenue dans les vingt et une premières pages de l'édition princeps, les éditeurs ont pris la peine de faire imprimer ces rédactions en regard l'une de l'autre.

Pour être à même de mettre sous les yeux des savants cette édition critique de l'Institution dans les diverses phases qu'elle a parcourues depuis le *breve enchiridion*, qu'était l'édition primitive de 1536, jusqu'à la grande édition définitive de 1560, les savants éditeurs des Opera ont réuni autour d'eux toutes les éditions et toutes les révisions, ne reculant devant aucun effort ni devant aucune dépense pour se procurer tous les exemplaires, même les plus rares. Aussi ont-ils élargi considérablement le champ des études qui ont l'Institution pour objet et se sont-ils acquis des droits perpétuels à la reconnaissance de ceux qui l'explorent.

Les éditeurs str. ont fait surtout œuvre de théologiens.

2. Il est presque superflu de dire que M. M. Baum, Cunitz et Reuss, de leur vivant professeurs au séminaire de Strasbourg, se sont proposé d'abord de servir la sacra Theologia et que la philologie ne vient qu'en second lieu. C'est ce qui leur fait accorder une place plus importante à chacune des éditions latines qu'aux versions françaises, le texte latin ayant joui dès la divulgation du livre de plus d'autorité parmi les théologiens que la traduction. C'est encore un des motifs qui les ont amenés à publier le texte français de l'édition définitive nonobstant l'anathème d'inauthencité dont ils la grèvent, tandis que le texte primitif de la traduction, qui est sans contredit le plus intéressant d'un point de vue philologique mais qui le cède en importance théologique, doit se contenter d'être émietté en notes, sauf les vingt et une premières pages, la partie dont il a été question plus haut.

Léger désavantage du système des textes combinés.

3. Le système de caractères différents et de textes combinés que les éditeurs ont adopté pour publier les rédactions latines est généralement satisfaisant. Dans le temps, D.-J. Köstlin [1]) a déjà relevé un désavantage en disant. „Nur wenige Stellen werden sich finden lassen, wo die Unterscheidung nicht ganz genau durchgeführt, — wo nämlich im Zusammenhang wesentlich neuer Abschnitte einzelnes Alte, was dazwischen mit buchstäblichem Anschluß an den früheren Text uns begegnet, für jene Bezeichnung durch den Druck übersehen worden ist." Après quoi il énumère quelques endroits qui ont pâti par suite du système. Les inexactitudes que nous avons trouvées ne sont pas très importantes non plus. Tantôt ce sont des changements de temps qu'on n'a pas pu signaler:

studium illis fuit ('59) pour *studuerunt* ('39) – II, 2, 4 –; *venitur* pour *ventum fuerit* et *convincerentur* pour *convincantur* -- II, 2, 18;

ou l'introduction d'un verbe de modalité:

affingere ausi sunt pour *affingebant* — II, 1, 11;

ou le remplacement d'un verbe ou substantif par un autre ou d'un substantif par un pronom:

quum cupiditatibus vincientibus ac vincentibus subdita sit pour *quum cupiditatibus vincatur* – II, 2, 7 – ; *vocis* pour *dictionis* – ibid. – ; *beatitudinem* pour

1) *Calvin's Institutio nach Form und Inhalt. Studien und Kritiken,* 1868, p. 9.

immortalitatem — II, 2, 13 —; *mentem* pour *naturam* — II, 2, 15 —; *coelestis pater* pour *Dominus* — II, 2, 20 —; *quum sermonem illum* de hominis natura aliquando *haberi putasset* pour: quum *orationem illam* de hominis natura aliquando *accepisset* — II, 2, 27 —; *exspectandum esse benedictionem quo melius usi fuerint superioribus gratiis, ut eo majoribus adaugeantur* pour: *ut quo melius usi fuerint superioribus Dei gratiis eo majoribus* — II, 3, 11 —; *utamur* pour *abutamur* — II, 1, 1 —; *reputanda* pour *recognoscenda* — II, 1, 2 —; quam ad inspiciendam *miseram nostram inopiam* pour: *quam ad pauperiem, ignominiam, turpitudinem, imbecillitatem* inspiciendam — ibid. —; ad *humilitatem prosternat* pour ad *humilitatem modestiamque deducat* — II, 1, 3 —; *confusionem* pour *interitum* — II, 5, 17 —; *morigeros* pour *obsequentes* — II, 8, 46 —; *ab ipso* pour *a Domino* — II, 8, 20 —; *in illo* pour *in Domino* — II, 8, 30.

D'autre part on a négligé de faire ressortir des intercalations:

quod illi tribuitur — éd. 1545, Cap. II, 30 —; *eo quem nuper citavi loco* — II, 2, 19.

Tout cela est assez anodin, comme on voit. Souvent même les changements passent inaperçus dans la traduction. La négligence affecte un caractère un peu plus grave quand les traductions ne tiennent pas compte d'un changement que l'arrangement synoptique laisse dans l'ombre, tandis que les notes en bas des pages font observer l'erreur sans l'expliquer, comme: *maledictione* pour *confusione*. — II, 1, 8. —. le texte français garde *confusion* et la note dit: le latin porte „*maledictione*" et *scrutantur* pour *contemplantur* — II, 1, 10 — avec une remarque analogue.

Le système est nuisible au texte français de 1541.

4. La méthode adoptée pour la reproduction des textes français ne comporte guère d'inconvénients pour celui de 1560, mais quant à celui de 1541, il en est un peu autrement. Les notes qui reproduisent les variantes de l'édition princeps et des révisions de celle-ci sont loin de donner une idée, même approximative du texte primitif. „Pour le reconstituer, dit M. Abel Lefranc [1]), il faudrait un travail de transcription, de marqueterie et de transplantation qui demanderait de longs mois." Et encore.... Ce qu'il y a de sûr c'est que le texte des Tomes III & IV des Opera écrase les notes, comme les notes auraient noyé le texte au cas que les éditeurs se fussent avisés de publier le texte de 1541 avec les variantes de 1560. Le seul moyen de ne pas donner dans ces inconvénients aurait été de publier toute l'édition de 1541 et toute celle de 1560 (la présence des variantes des révisions n'aurait nui en rien). Ce que les auteurs strasbourgeois ont négligé. Heureusement que sous les auspices de M. Abel Lefranc le texte intégral de la récension de 1541 a paru.

Les variantes qui paraissent avoir échappé à l'attention des éditeurs sont vraiment un peu nombreuses. Aux ch. 2, 3, 4. 5 du livre II, nous avous noté.

II. 2, 5: *approuver* (*prouver* en '41); II, 2, 14 *à y profiter* (*à en apprendre quelque un* en '41); ibid.: *Souvenance* (*recordation* en '41); ibid.: *devant qu'estre mis dans le corps* (addition de '60); II, 2, 4 *affectent* (*affectans* en '41); II, 2, 25: *la grace du sainct Esprit pour nous illuminer* (*la grace et illumination du S. Esprit* en '41); II. 3, 2: *compasser* (*diriger* en '41); II, 3, 3 assavoir

1) Introduction au fasc. 176 la Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes, p. 46.

de leurs pieds sont legiers (cette fois '41 a raison: *assavoir que*); II, 3, 5. Si cela donc n'empesche point la volonté de Dieu *d'*estre libre ('41 a l'infinitif sans *de*); II, 3, 6: Que vault nostre volonté *abandonnée à soymesme* (*à l'abandonner à soymesme* en '41); II, 3, 7: *assiste à* celuy qui veut (*assiste celuy* en '41); II, 3, 9: Davantage, *en appelant la pureté qu'il desire creature de Dieu* (D'avantage, *la pureté qu'il desire en l'appelant creature de Dieu* en '41). II, 3, 11: *une telle opinion* (*elle*, p. 78 éd. '41); II, 3, 11: *il trouve* (*qu'il trouve*, p. 78, éd. '41); II, 3, 12: *la faute* (*la fable*, p. 79, éd. '41); II, 1, 2: *cognoissance* (*confiance* pour *notitiam* en '41); II, 1. 3: il y a *grande contrarieté* (*difference*, p. 31, éd. '41); ibid.: *ordonner* sa vie (*instituer*, p. 32, éd. '41); II, 1, 10; la *cheute* d'Adam (*faute* en '41); II, 4, 6: *sumettrons* (*soubzmettons* en '41); II, 4, 7: *d'où* procede cela (*dont* procede cela); II, 4, 8: *dominant par* toute la terre (*dominant toute* la terre en '41); II, 5, 6: *rengez* (*distribuez* en '41); II, 5, 10: que nous *n'en* puissions avoir (que nous *en* puissions avoir en '41); II, 5, 11: combien qu'*il ne peust* (*n'en peust* en '41); II, 2, 3: *regimber* (*regiber*, p. 43, éd. '41).

Quelquefois l'écart entre les textes n'est pas exactement relevé: II, 2, 12: *cela seroit repugnant*. La note dit que '41 & '45 portent: *ce seroit*. Pour être complète elle aurait dû dire: *ce seroit chose repugnante;* II, 2, 11: la note dit: „*chacun* manque 1541" tandis que *chacun* y est bien, c'est *Soy mesme* (dans la même phrase) qui manque.

Comme les changements qu'apporte l'édition définitive constituent souvent des améliorations soit de vocabulaire, soit de syntaxe et qu'ils rendent quelquefois l'original mieux que le texte de 1541, la négligence des éditeurs à les constater est assez regrettable.

Les notes critiques.

5. Les éditeurs ne se sont pas contentés de signaler les variantes des éditions antérieures ou ultérieures; ils ont pourvu le texte d'un appareil critique qui consiste pour une partie relativement petite en remarques sur l'ancienne langue, mais surtout en ceci qu'ils confrontent chaque fois le texte français avec son original et qu'ils disent l'opinion personnelle que la comparaison leur suggère. Quelquefois la note ne dit que: *le latin porte: ....*, et laisse ainsi au lecteur le soin de la constatation. Ailleurs on lit: *le latin porte au contraire: ....; le latin dit simplement: ....; le latin ajoute: ....; l'insertion date de ....; l'addition appartient à la rédaction française; il est impossible que cela soit sorti de la plume de Calvin ....; le français reste de beaucoup au-dessous du latin*, etc. etc.

Attitude envers la traduction.

6. Il est évident que les éditeurs poursuivent en cela un double but: ils s'efforcent d'abord à rendre la version française, qu'on ne saurait pas toujours dire transparente, plus lisible et plus utilisable; en second lieu, ils se croient obligés de mettre en garde le lecteur contre la traduction, c'est-à-dire contre celle de 1560 dont ils nient l'authenticité. Nous comptons discuter autre part la question de la prétendue inauthenticité de l'édition définitive. Ce qu'il importe de dire ici, c'est que les savants éditeurs sont parfois un peu durs pour la version française: I, 17, 10 offre, par exemple, un passage admirable d'éloquence, rythmique et harmonieux comme les flots battant la plage:

„La vie humaine est environnée, et quasi assiegée de miseres infinies. Sans aller plus loin, puis que nostre corps est un receptacle de mille maladies, et

mesmé nourrist en soy les causes, quelque part où aille l'homme il porte plusieurs especes de mort avec soy, tellement qu'il traine sa vie quasi enveloppée avec la mort. Car que dirons-nous autre chose, quand on ne peut avoir froid ne suer sans danger? Davantage, de quelque costé que nous nous tournions, tout ce qui est à l'entour de nous non seulement est suspect, mais nous menace quasi apertement, comme s'il nous vouloit intenter la mort. Montons en un basteau: il n'y a qu'un pied entre la mort et nous .... Autant que nous voyons de bestes, ou sauvages, ou rebelles, ou difficiles à gouverner, elles sont toutes armées contre nous .... Les maisons où nous habitons, comme elles sont assiduellement subjettes à brusler, de jour nous menacent de nous appovrir, de nuict de nous accabler .... Entre telles perplexitez ne faudroit-il pas qu'un homme fust plus que miserable? assavoir, d'autant qu'en vivant il n'est qu'à demy en vie: s'entretenant à grand peine en langueur et destresse, tout comme s'il se voyoit le cousteau à la gorge à chascune heure ...."

A propos de ce bel exemple de prose oratoire, qu'il m'en coûte d'abréger et qui arrachait à Brunetière un cri d'admiration [1]), les auteurs strasbourgeois notent: „Tout le tableau suivant des misères et des dangers qui assiègent l'homme reste de beaucoup au-dessous du texte latin tant pour la richesse des détails que pour le style et le colorit." Ici, comme dans le vieil adage de Voltaire, la justice et la dureté se rapprochent de bien près.

ideoque respondes rectitudinem homini inditam fuisse quo ipsum exitii sibi causam esse appareat.....	et à ceste cause monstres comment l'homme a eu une bonne nature de Dieu, et qu'il a esté cause de sa ruine.

II, 5, 18.

La note dit que *le latin est beaucoup plus explicite que le français*. On peut se demander en quoi. *Etre revêtu de* et *avoir* sont des termes qui s'emploient volontiers l'un pour l'autre, dans l'Institution comme dans la vie journalière. Droiture, justice, bonté, bonne nature, alternent fréquemment. Il est vrai que l'ideé finale est mieux exprimée par *quo + conj.* que par *et*, mais en revanche, il faut tenir compte de ce que le verbe qui régit en français la subordonneé est *monstrer* et en latin *respondere*.

II, 2, 2. Par suite d'un changement apporté en 1560 dans la distribution de la matière, le paragraphe commence un peu autrement que le passage correspondant de '41, et, tout naturellement, il renvoie à ce que l'auteur avait „n'agueres dit". La note porte: *„Dans les anciennes éditions ce § commence simplement par: Maintenant considerons, etc.* Ce *simplement* n'est pas très bienveillant.

Itaque recte Bernardus januam salutis aperiri nobis docet, quum hodie evangelium auribus recipimus; sicuti illis fenestris, dum satanae patuerunt, mors admissa fuit.	Parquoy Sainct Bernard dit tres bien que la porte du salut est en noz oreilles quand nous recevons l'Evangile comme c'ont esté les fenestres pour recevoir la mort. **II, 1, 4.**

La traduction est libre, et cela arrive plus souvent que d'ordinaire quand il s'agit d'une matière biblique ou patristique, mais l'ensemble est excellemment rendu. Les éditeurs remarquent: *le latin est plus juste et plus explicite.*

---

[1]) Brunetière, *Histoire de la Litt. fr. classique,* I, p. 219.

Paulum cur non admonent ut parcat iis, quorum in manu non est velle aut currere, nisi praeeunte Dei misericordia, quae nunc ipsos destituit.

Que ne remonstrent- ils à Sainct Paul qu'il doit pardonner à ceux qui n'ont point en leurs mains de vouloir le bien ou l'accomplir, sinon par la misericorde de Dieu laquelle leur deffaut quand ils faillent. **II, 5, 4.**

Les éditeurs ont-ils le droit de dire à propos de cette traduction *le latin est beaucoup plus exact et plus clair?* Il faut constater que le latin perd une expression imagée et que le français en revanche s'enrichit d'une heureuse périphrase. Le latin continue l'image de l'Apôtre: cela ne dépend ni de celui qui veut, ni de celui qui court. C'est pourquoi il ajoute *currere* à *velle* et qu'il continue par *praeeunte misericordia.* Une fois que la version traduit *currere* par *accomplir,* il ne peut plus être question de rendre *praeeunte. Laquelle* (grâce) *nous defaut quand nous faillons,* nous semble être une circonlocution très heureuse et très éloquente de *nunc.*

iis ornamentis quibus eum Dominus initio induerat, nunc sua culpa esse spoliatum.

que maintenant il est despouillé des ornemens et graces qu'il avoit receues de Dieu premierement. **II, 5, 18.**

Suivant le commentaire *Sua culpa* serait un mot essentiel, éclipsé dans la traduction. Nous concédons que ce soit une omission tant soit peu regrettable, mais en considérant que tout le raisonnement de l'auteur ne sert qu'à prouver qu' aujourd'hui l'homme en soi ne possède aucun bien spirituel, il n'est pas indispensable de répéter ce qui a été cent fois prétendu: que c'est par sa propre faute qu'il se trouve dans un dénûment pareil.

Si *constanter* insederit haec cogitatio.

est d'avoir ceste cogitation *plantée* en nostre cœur. **II, 8, 5.**

La note dit: *le latin ajoute constanter.* Il est pourtant assez clair que *planter* l'exprime implicitement.

sic tamen ut si quid aliorum explicationi adhuc deest, obiter sufficiatur vel opportune deinde loco addatur

qui s'il y a quelque chose qui defaille encores à la droite explication des autres, nous le depeschions brievement, selon que l'opportunité le portera. **II, 10, 3.**

La note, après avoir relevé que cette addition est en majeure partie de '60, dit: *Ces additions ne peuvent pas provenir de la main de Calvin, elles changent le sens du texte latin!*

longe aliam felicitatem

une autre felicité. **II, 10, 17.**

Le latin serait ici plus explicite!

„N'est pas dans le latin" etc.

7. Nous avons également l'impression que le commentaire est un peu trop prompt à dire: *N'est pas dans le latin* ou une formule analogue

ut in locum sapientiae, virtutis, sanctitatis, veritatis, justitiae, *quibus ornamentis, vestitus fuerat.*

qu'au lieu qu'il avoit esté doué et revestu de sagesse, vertu, verité, saincteté et justice. **II, 1, 5.**

La note porte: *Le latin ajoute ici: quibus ornamentis vestitus fuerat.*

ut video jam, lector, quantum a sanioribus scholasticus dissentiam.

afin que le lecteur entende en quoy je discorde d'avec les docteurs scolastiques *qui ont tenu une doctrine plus entiere.* **II, 2, 6.**

Avec étonnement on lit dans la note suivante que: *le latin ajoute la restriction: Sanioribus,* comme si le contenu de l'adjective ne couvrait pas complètement l'idée exprimée par le comparatif latin.

pro sua *libidine* abominantur.	ils le haissent *en leur coeur auquel regne la mauvaistié.* **II, 2, 13.**

Il est évident que la relative + son antécédent sert à rendre *libido.* Cela n'empêche pas les commentateurs de dire: *auquel.... mauvaistié: pas dans le latin.*

Quare nunc sibilo suo evocaturum se illos minabatur; nunc instar sagenae sibi fore ad irretiendos; nunc mallei instar, ad feriendos Israelitas.	Pourtant aucunesfois il menace qu'en siblant il fera venir les peuples infideles *pour destruire Israel*: aucunesfois les accomparageant à un rets, aucunesfois à un marteau. **II, 4, 4.**

Les notes portent 1°. *pour destruire Israel n'est pas dans le latin,* 2°. *Le latin ajoute: ad irretiendos,* 3°. *Le latin ajoute: ad feriendos Israelitas.* Nous croyons qu'elles sont superflues: *irretiendos et feriendos Israelitas* est apparemment resumé par: *pour destruire Israel,* ce qui constitue une liberté assez fréquente (terme abstrait pour terme concret) du traducteur.

ad Titum.	un autre passage. **II, 5, 17.**

Le commentaire signale la différence. Pour quel motif? Un instant plus tard on trouve en parenthèse: *Tite 3, 4.*

Non secus atque incensa fornax flammam et scintillas efflat, aut scaturigo aquam sine fine egeret.	Tout ainsi qu'une fornaise ardente *sans cesse* jette flambe et estincelles, et une source jette son eau. **II, 1, 8.**

Dans la note on lit l'étonnant: *Le latin ajoute: sine fine.*

nebulones quidam legis *κακοζηλοι.*	aucuns brouillons qui par un zele desordonné qu'ils avoyent aux ceremonies. **II, 11, 7.**

Le commentaire: *le latin ajoute: legis κακοζηλοι.* Nous rappelons que pour Calvin comme pour tous ceux qui connaissent le Nouveau Testament *loi* et *cérémonies* sont synonymes. Le mot grec est interprété admirablement.

Au II, 11, 14 il y a une note qui dit: *le latin ajoute ici encore: quando iterum velit propter suam misericordiam restituat.* Le latin n'ajoute rien ici qui ne soit traduit: *que, quand il luy plaist il se puisse donner à cognoistre au monde par sa misericorde.* Seulement cela se trouve deux lignes plus haut.

Haec sobrietas filiis Dei solide pascendis abunde sufficiet.	ceste sobrieté suffira à contenter les enfans de Dieu.

Suivant la note le latin ajouterait: *solide pascendis.*

Il arrive également aux commentateurs de ne pas être assez exacts à décrire le phénomène que la traduction présente.

Nam si in tanta infirmitate, in qua tamen ad reprimendam elationem perfici virtutem decet, ...	Car si en si grande infirmité (en laquelle toutesfois pour obvier à orgueil et le reprimer, il faut que la vertu de Dieu se parface) .... **II, 3, 13.**

On trouve dans la note: *La parenthèse a été insérée en 1560.* Il serait plus juste de dire qu'elle avait été oubliée dès 1541 et que l'omission n'a été rétablie qu'en 1560.

ubi primum vindicata sibi *legitima imperandi potestate.*	où le seigneur s'estant attribué premierement *la puissance de commander.* **II, 8, 1.**

La note porte: *le texte latin ajoute*: *legitima imperandi potestate.* En réalité le latin ne fait qu' ajouter *legitima.*

At quis *praeter istos duntaxat furiosos* non videat....	Mais qui est l'homme *d'entendement rassis* qui ne voye bien. **II, 8, 33.**

Nous lisons dans la note: *Le latin ajoute: praeter istos furiosos.* Le fait est que le latin n'ajoute rien, mais que nous sommes ici d'un procédé assez familier au traducteur.

Au II, 11, 4, la note dit: *Laquelle nous est donnée en l'Evangile, n'est pas dans le latin.* Cela y est pourtant parfaitement: *quae in evangelio exhibetur.* En revanche, il y a quelque chose d'assez essentiel dans le latin qui manque absolument dans la traduction: *ideoque non aliud habuisse officii nisi ut introductio esset in spem melorem.*

Manque de conséquence.

8. Les commentateurs ont-ils eu soin de signaler tous les endroits où le texte français s'écarte de son original? Non. Il y en a même d'assez importants qu'ils ont laissés dans l'ombre.

Non enim possumus aut primam nostram originem, aut quorsum conditi sumus cogitare, quin *ad meditandam immortalitatem expetendumque Dei regnum pungamur.*	Car nous ne pouvons penser ny à nostre premiere origine, ny à la fin à laquelle nous sommes creez, que ceste cogitation ne nous soit comme un aiguillon *pour nous stimuler et poindre à mediter et desirer l'immortalité du royaume de Dieu.* **II, 1, 3.**

Tout ce que la note dit à propos de ce passage c'est que *et desirer est une addition de 1560.* La traduction n'est pas exacte et fournit un texte dont le sens nous échappe: qu'est-ce qu'on pourrait bien entendre par méditer l'immortalité du royaume de Dieu? Dans l'addition de 1560, qui alourdit la phrase et qui y fait monter le nombre d'infinitifs jusqu'à quatre, on pourrait reconnaître le besoin de rendre *expetendum,* si elle n'accusait pas davantage l'inexactitude de la traduction.

Iam *eorum improbum facinus* palam exstat.	Nous voyons desja à l'oeil *les autheurs* de ceste mechanceté. **II, 4, 2.**
Haec Pelagii quoque arma erant ad impetendum Augustinum; *cujus tamen de nomine illos volumus praegravari.*	C'estoit le baston qu'avoit Pelagius pour combattre Sainct Augustin, *et toutes fois nous ne voulons point pour cela que leur raison n'ait point d'audience.* **II, 5, 1.**

Ici, la traduction est assez libre pour être relevée par un commentaire qui, dans un autre passage, à propos de *Dieu a donc survenu* (II, 3, 13), dit: *le latin porte simplement: subventum est.*

Le système d'annotation?

9. Ils relèvent des choses pareilles: *in electis suis* 〉 *en nous* (II, 5, 5); *virium nostrarum* 〉 *par les forces humaines* (II, 5, 6); *de vero sabbathismo* 〉 *son repos* (II, 2, 24); *naturae corruptione* 〉 *la perversité de la nature* (II, 3, 3). Mais ces traductions sont très frequentes et pour une que le commentaire relève, il en laisse de côté deux. Dans un même passage telle lacune, telle addition, tel écart est signalé, tandis qu'on en passe sous silence d'autres qui n'ont ni plus ni moins d'importance.

Siquidem propositum illi est eo loco non simpliciter homines objurgare, quo resipiscant, sed docere potius *ineluctabili* calamitate omnes oppressos, e qua emergere non possint nisi misericordia Dei eruantur.	Car c'est son intention en ce lieu-là, non pas de simplement reprendre les hommes à fin qu'ils s'amendent de leur propre mouvement; mais plustost de les enseigner, qu'ils sont tous *depuis le premier jusques au dernier* enveloppez en telle calamité de laquelle ils ne peuvent sortir, sinon que la misericorde de Dieu les en delivre. **II, 3, 2.**

Le commentaire dit que: *depuis le premier jusques au dernier n'est pas dans le latin*, mais néglige de dire que *ineluctabile* n'a pas d'équivalent. Un peu plus loin, dans le même paragraphe *describuntur* est rendu par *Paul les descrit.*

Tantôt le commentaire constate une omission: *ut ab omni justitiae studio excidunt*, tout en négligéant dans la même phrase une addition du traducteur: *retenant par la bride de la Loy ceux desquels la chair domine encore* (II, 7, 11). Tantôt il tolère une longue phrase qui est sans équivalent dans l'original: *Comme aucune fois il advient que nostre Seigneur ne se revele pas du premier coup à ses fideles, mais laisse cheminer quelque temps en ignorance, devant que les appeler* (II, 7, 10).

Nous ne saurions nous soustraire à l'impression que les savants éditeurs auraient mieux fait de faire précéder le texte français de quelques observations générales relatives aux procédés de traduction les plus usités.

Remarques sur la langue.

10. Comme nous avons déjà avancé, l'appareil critique consiste pour une partie en remarques qui s'appliquent uniquement à la langue de la traduction. Tel mot, archaïquement employé, est rendu intelligible pour le lecteur moderne par l'intermédiaire de l'équivalent latin. C'est ainsi qu'à côté d'*aucunement* (II, 4, 4), pris dans son sens ancien, on trouve *destinato*, a côté de *desbifé* (III, 3, 1) *mutila; en effect* (II, 2, 12) employé dans une acception énergique: *efficaciter.*

Quelquefois les remarques nous amènent à croire que les éditeurs des Opera ne se sont pas toujours rendu compte de la valeur que certains termes avaient dans la langue du XVIe S.

A propos de *converti* qui est traduit par *être converti à justice et à droiture* (II, 3, 7) ils observent que *a justice et droiture n'est pas dans le latin*, mais oublient peut-être que l'addition pourrait être nécessaire du temps où *convertir* avait encore le sens de *tourner*[1]). Au II, 2, 13, *convertir vers* est remplacé en 1560 par *s'adresser à.*

Nourriture dans son ancienne acception d'*éducation* n'est pas comprise par les commentateurs: *Ce qu'a regardé Salomon disant qu'apres la mort des justes leurs enfans seront bien heureux, non seulement à cause de la bonne nourriture et instruction* (non tantum sanctae educationis ratione) – II, 8, 21 –. On n'a aucun lieu de dire ici, comme la note le fait que „nourriture manque

---

1) Robert Estienne dans son *Dictionnaire français-latin* emploie *convertir* et *tourner* ensemble: *convertir et tourner la chose de laquelle nous attendions secours à nostre perte.*

dans le latin." On aurait pu aller jusqu'à dire que *educatio* est traduit par *nourriture et instruction.*

Egreditur populus ex Aegypto, prodeunt obviam *infesti* regionis incolae.	quand le peuple d'Israel sort d'Egypte les habitans du pays où ils entrent viennent au devant *de mauvais courage.* **II, 4, 4.**

La remarque en bas de la page porte: *Le latin dit au contraire: infesti.* Peut-on dire ici *au contraire?* Il est évident que les termes se couvrent [1]).

Au II, 3, 7, le commentaire dit relativement *à la grace ne peut rien* pour *nec gratiam quidquam operari,* „que le latin ajoute operari." Probablement le latin n'ajoute rien ici, les termes étant d'égale valeur; comme dans l'hymne huguenote nous prenons: *Que peut le monde à mon bonheur,* pour: *qu'y peut-il faire.*

Sed quemadmodum in epistola ad Galatos controversiam illam altius ducit.	Comme donc en l'Epistre aux Galatiens ayant ceste mesme dispute à demener, il la tire plus loin. **II, 7, 17.**

La note porte: *il la tire plus loin, le latin dit altius ducit. Peut-etre faut-il lire: de plus loin.* La traduction nous paraît être parfaitement correcte. *Tirer la dispute plus loin* rentre tout à fait dans le cadre de ce que l'auteur dit immédiatement après: *reduire la dispute à sa source.*

Autre part, (II, 8, 3). *La conscience ne* **peut** *qu'elle tombe en desespoir de ses forces* (en lat.: facere nequis), passe sans remarque, quoique la suppression de *faire* rende ici la phrase assez obscure.

Au II, 1, 10, où il y a: *Voyent* maintenant ceux qui osent etc., la note relève la variante qu'offre 1541, *voisent,* sans ajouter que par le changement un archaïsme (voisent = eant) est remplacé par une faute.

De même II, 2, 3, où il y a *regimber,* la variante de 1541 *regiber* est laissée de côté, peut-être par ce qu'on la prend pour une simple coquille du vieux texte.

Comme j'ai tâché de prouver [2]), les commentateurs se trompent, quand ils prennent, *infula* ou *infulare* pour le radical de *deffuler* (IV, 20, 33).

Bien des archaïsmes ne sont pas expliqués par le commentaire: *élargir* (II, 3, 6), *vallable* (II, 3, 11), *desbauchement* (II, 3, 9), *événement* (II, 4, 8), *extoller* (II, 5, 8) et une foule d'autres.

Ailleurs tel archaïsme de vocabulaire ou de syntaxe est pourvue d'une note, où ceux qui sont habitués aux remarques du commentaire, seraient tentés de voir une teinte de mépris pour le texte français.

Au II, 9, 5, nous lisons: toutesfois celuy qui est *moindre* au royaume des cieux, est plus excellent qui luy. C'est le supertatif sans article, construction très fréquente au XVIe S. [3]). Le Corpus note: le latin dit *minimus.*

Au II, 10, 6 et autre part en rencontre *viande* dans son ancien sens de nourriture: *viande celeste.* Les editeurs disent en bas de la page: *le latin dit: coelestem cibum.*

---

1) Le Thesaurus de R. Estienne montre à côté de *mala mens: ung mauvais vouloir et courage.*
2) *Neophilologus,* T. III, p. 13.
3) Brunot, *Hist. de la langue fr.,* II, p. 308.

Au II, 16, 10, le commentaire signale la forme *luiter* pour lutter comme un animal venu de l'Amérique et remarque que toutes les édd. présentent cette orthographe. Rien n'est plus naturel cependant. La graphie *luiter* était la plus uisitée et s'est maintenue jusqu'au milieu du XVII[e] S.[1]).

Orthographe.

11. L'orthographe des versions françaises de l'Institution, ne mérite pas plus que celle du français moderne, le nom d'orthographe au sens étymologique, mais est cependant loin d'étre aussi fantaisiste que celle de maint autre écrit du temps. Là encore, Calvin se montre bon écrivain et se trouve au même rang que Montaigne, Charron, du Bellay, Pasquier, de la Boétie, etc. A travers les étapes des différentes éditions, le texte français de l'Institution subit de notables améliorations de graphie. Dans une page quelconque je note: paovrement > povrement, congnoissance > cognoissance, ameinent > amenent, scavoir > savoir, loing > loin, presumption > presomption, amyellé > amiellé, endroict > endroit, voluntiers > volontiers, faict > fait, dictz-je > dy-je, oppinion > opinion, applicquer > appliquer, debvoir > devoir, quelqu'un > quelcun. En revanche, il y a aussi bien des endroits où, en matière de graphie, l'auteur sacrifie au goût du temps, et introduit des lettres dites étymologiques. Les savants éditeurs auraient bien fait s'ils avaient fait précéder leur texte français par quelques observations générales relatives à la différence de graphie des éditions successives. Au lieu de faire cela, ils ont parsemé l'édition critique de notes qui ne forment guère de système. La différence graphique entre *objetter* et *objecter* est signalée, mais à propos de *rejetter* qui remplace *rejecter* on ne dit rien. On relève, *cogneu* > *cognu*, *falu* > *fallu*, *recognoist* > *recognoit*, *esleu* > *eleu*, *s'ensuyt* > *s'ensuit*, *traitter* > *traiter; deschoit* > *deschet;* mais *tonnoire* > *tonnerre*, *encliner* > *incliner* et tant d'autres sont passés sous silence.

12. Examen des treize prétendus contre-sens du T. III, Introduction Ch. VI, des Opera.

Importance de la collection.

On connaît l'opinion des éditeurs strasbourgeois: Seule la première édition française de l'Institution est de Calvin, les éditions françaises ultérieures sont l'ouvrage d'obscurs remanieurs. Quel que soit l'intérêt de la question, nous ne la discuterons pas pour le moment. Ce qu'il importe de savoir c'est que les savants commentateurs fondent leur conclusion principalement sur la fréquence des fautes, contre-sens ou non-sens découverts dans l'éd. définitive. Dans le VI[e] Ch. de l'Introduction du Tome III ils produisent une collection de ce qu'il y avait à leurs yeux de plus frappant en matière de fautes. Cette liste a beau ne pas être de valeur absolue, il n'en est pas moins vrai, qu'elle constitue comme qui dirait une pièce de résistance et qu'elle a été composée pour convaincre le lecteur du premier coup de l'inauthenticité de la traduction définitive de l'Institution. Aussi est-ce un fait qui donne à penser, que la collection a été deux fois soumise à un examen scrupuleux. La première fois par M. Lanson[2]), la deuxième par M. J. Demeure[3]). Nous croyons de notre devoir de procéder une troisième fois à une modeste investigation dans ce sens.

1) Nyrop, *Gr. hist.*, II, p. 380.
2) *Revue historique*, 1894, p. 61–65.
3) *Revue d'hist. littéraire*, 1915, p. 402–407.

Parmi les contre-sens cités, il y en a qu'un lecteur, armé tant soit peu de bonne volonté, considérerait sans peine comme des fautes de plume, des inadvertances qui peuvent échapper à un auteur même exercé. Telle, par exemple, est la faute qui est à la tête de la collection. Calvin, en prétendant que nous tous, de par notre nature, sommes enclins à quitter Dieu et à nous confier à des idoles que nous nous sommes forgées nous mêmes, dit:

Quo morbo non plebeia modo et obtusa ingenia sed praeclarissima . . . . implicantur.	Auquel mal non seulement le simple populaire et les genz de lourdz espris sont subjectz; mais aussi les plus excellens en prudence et doctrine. **I, 5, 11.**

Lapsus. Telle est la trad. de 1541, tandis que 1560 en fait: *duquel vice non seulement les hauts et excellens esprits du commun peuple sont entachez mais les plus nobles et aigus y sont aussi bien enveloppez.*

On voit, dans cette dernière rédaction, le louable effort de rendre *acumen* et *implicare* ainsi que celui d'enjoliver la phrase en établissant une gradation entre les petites gens qui sont *entachés* du mal, dans lequel les grands esprits sont *enveloppés*. Or, pourrait-on admettre que celui qui, en connaissance de cause, soigne tellement la dernière rédaction ait été assez ignorant en latin pour traduire *obtusa ingenia* par *hauts et excellens esprits?* N'est-ce pas ici le cas de parler d'un simple lapsus au lieu de dire avec M. Lanson et M. Demeure que c'est un énorme non-sens. Il en est de même pour la „faute" capitale qui, selon les éditeurs des Opera, pourrait tenir lieu à elle seule de toutes les autres. On lit dans '60: *ceux qui cuydent que la foy precede la penitence,* ce qui est juste le contraire de ce qu'il faudrait qu'il y eût: *quibus autem videtur fidem praecedere poenitentia.* M. Demeure, dans son article, cite un exemple d'une faute analogue dans l'édition non-suspecte de '41. On pourrait en dresser toute une liste et en prendre dans toutes les éditions. Il y en a eu dans l'éd. de '41 qui n'ont été corrigées qu'en 60. Dans: *puis après d'intelligence du defaut delaquelle s'ensuit apres le signe c'est que tous hommes se sont destournez de Dieu, du defaut* n'a été imprimé qu'en '60.

Quem trahit, volentem trahit.	Dieu n'attire sinon ceux qu'il veut estre attirez (trad. de '41). **II, 3, 10.**

L'erreur est corrigée en '45.

Au II, 8, 16, *entendre,* faute pour *tendre* (en lat.: ut aspirent) se répète dans toutes les édd. successives pendant vingt ans.

Coquilles. Dans l'éd. de '41 on lit à la p. 57: *C'est comme les graces données à l'homme dès le commencement, oultre sa nature, luyont esté données apres qu'il est tresbuché en peché.* Il est évident que *données* (lat. detracta esse) doit être *ôtées.* A la p. 58, il y a *entre* pour *envers*: *la raison humaine ne peut jamais entendre qui est le vray Dieu et quel il veut-estre* **entre** *nous.* A la p. 171, *peché originel* pour *peché veniel,* à plusieurs reprises. II, 3, 15, *souffre* **assez** *quelque effort* (*patitur quandam vim et* **ipse**.) Ibid. *crainte* pour *contrainte* (= coactione).

Je passe sous silence les simples coquilles, qui se rencontrent partout [1]),

[1]) Même dans les travaux les plus doctes. Voir p. 56* de l'introduction de l'édition de 1541 par M. Abel Lefranc, où il y a Henig's Archiv pour Herrig's et p. 63 de l'art. précité de M. Lanson qui donne une fois *prénom* pour *pronom.*

telles que *abitre* pour *arbitre* (p. 45), *destiction* (p. 48) *meilleu* (id.). Si tu m'*interrogue* (p. 52), *disposition* pour *dispensation* (I, 17, 5).

Je désirerais faire rentrer dans la classe de bagatelles le fameux *ombrage tournant* (conversionis obumbratio) que, dans son récent article M. Demeure même trouve une faute inexplicable. Si l'on intercale seulement la préposition *de* entre les deux substantifs, on obtient le meilleur français du monde. Quand on admet que la „faute" résulte de l'ignorance du traducteur, on se heurte à un obstacle presque insurmontable: le latin n'offre rien de particulièrement difficile et le texte est emprunté à une parole de Saint-Jacques, connue de tous ceux qui connaissent la Bible. Supposé que Calvin ait confié à un tiers la dernière rédaction de son ouvrage aurait-il choisi quelqu'un dont l'ignorance en matière de latin et en matière biblique eût été si stupéfiante?

Il me semble que la même objection se présentera souvent si l'on adopte l'hypothèse des éditeurs du Corpus qui, ne pouvant admettre de pareilles ignorances ou négligences chez Calvin lui-même, les attribuent de ce fait à un tiers.

Il va sans dire que I, 15, 8 la traduction de *Nulla imposita fuit Deo necessitas quin illi daret* rendue par *nulle necessité ne luy a esté imposée de Dieu*, n'a aucun sens. Mais il coûte si peu d'en faire quelque chose de bon, qu'on est en droit d'y voir un lapsus dû à l'inadvertance de l'imprimeur.

Les éditeurs str. n'en font ils pas autant quelquefois quand il s'agit de l'éd. de '41? Je n'ai qu'à citer la n. 4, p. 379, T. III, où il y a: *Nous lisons dans le texte latin: Aliud est enim secedere ab homine. La traduction qui se trouve dans l'éd. de 1541: s'esloigner de la grace de l'homme, est si singulière et a si peu de sens qu'elle ne peut pas provenir de Calvin lui-même; il faut y voir une simple erreur typographique, qui se trouve rectifiée dès 1545.*

On peut dire qu'en général, les savants strasbourgeois ne font pas la part assez large aux fautes d'impression. Je compte revenir plus tard sur les soucis qu'une d'entre elles a suscités au grand réformateur et j'aurai le loisir de parler de l'attitude que Calvin prit devant les coquilles. Il suffit de dire ici que dans une lettre au Sénat de Berne il écrit combien il se sent grevé qu'une certaine faute lui soit imputée, *comme s'il estoit correcteur d'imprimerie. Ce qui n'est pas son mestier* [1]).

D'autres fois il est difficile de se soustraire à l'impression que les éditeurs strasbourgeois ont apporté un peu trop de zèle à condamner tel endroit et qu'ils n'ont pas été assez pénétrés du respect que réclame un texte vénérable.

Ils citent par exemple

A praeeunte ergo imagine volebant cognoscere Deum itineris sibi esse ducem.,	*En somme, ils vouloyent avoir quelque image qui les menast à Dieu.*	**I, 11, 8.**

et où '41 traduit, suivant de très près cette assertion: *Pourtant* (= pour cela) *par quelque image ils vouloient congnoistre que Dieu les conduysist en leur chemin.* En apparence, il n'y a aucun doute que le texte de '41 ne soit correct, tandis que celui de '60 est

Ecart conscient.

[1]) *Opera*, XV, p. 550.

mutilé, au point qu'on ne peut plus y retrouver le véritable sens. Pourtant nous avons lieu de croire qu'il en est un peu autrement. Dans le chap. 11 du Livre Ier l'auteur traite de l'idolâtrie. Au § 8 il arrive à parler de la source de l'idolâtrie et alors il établit qu'elle provient du désir de *s'approcher de Dieu* par la vue d'objets matériels et ensuite que, de ce point de vue, il n'y a pas de différence essentielle entre le culte des images qu'observe l'Eglise catholique et celui auquel les Païens et quelquefois les juifs se sont abondonnés. Cette idée de *rapprochement* de la divinité au moyen d'image comme origine de l'idolâtrie domine les §§ 8 et 9. Nous y lisons: Que telle soit la source d'idolâtrie assavoir que les hommes ne croyent point *que Dieu leur soit prochain, sinon qu'ils l'ayent present d'une façon charnelle.* Plus loin: mais ils ne se fioyent pas *qu'il leur fust si prochain.* Plus loin encore: Et n'y a eu aage depuis la creation du monde auquel les hommes pour obeir à ceste cupidité insensée, ne se soyent dressez *des signes et figures, ausquelles ils ont pensé que Dieu se monstrast à eux.* Encore: c'est que, ne se contentans point d'avoir cogneu Dieu spirituellement, ils en ont voulu avoir *une cognoissance plus familière par images visibles* et encore au même § 9: ils ont pensé que *Dieu ne vouloit monstrer sa vertu que sous les images.*

Or, en guise d'illustration. Calvin cite l'histoire du veau d'or: „*Qu'on nous face disoyent-ils, des dieux qui marchent devant nous. Ils cognoissoyent bien que celuy qui leur avoit fait sentir sa vertu en tant de miracles, estoit Dieu: mais ils ne se fioyent pas qu'il leur fust prochain, s'ils ne voyoyent à l'œil quelque figure corporelle de luy, qui leur fust comme tesmoignage de sa conduite.*" C'est à cet endroit que divergent les deux versions de '41 et de '60. '41, conformément au latin, formule une conclusion qui découle forcément des deux prémisses: *a*, les Israélites désirent des images qui les précèdent; *b*, ils savaient que c'est Jéhova qui les a conduits. *Donc*: „par quelque image precedente ils vouloyent congnoistre que Dieu les conduysoit en leur chemin." '60 supprime la conclusion qui s'impose d'elle-même, *s'écarte sciemment du latin*, mais en revanche, nous découvre ce qui est à la base du désir illicite du peuple d'Israël: „*en somme, ils voloyent avoir quelque image qui les menast à Dieu,*" qui les approchât de Dieu. La phrase finit par un double point, après lequel l'auteur continue: „*et l'expérience monstre tous les jours cela, que la nature des hommes ne se peut tenir quoye jusques à ce qu'il ait rencontré quelque masque en fantosme, respondant à sa follie pour s'y esjouir comme en la remembrance de Dieu.*"

Force nous est donc de maintenir la valeur du passage incriminé qui a beau ne pas être identique au passage correspondant du texte latin mais qui porte parfaitement la marque de l'esprit de Calvin. Pour ce qui concerne le passage au I, 17, 5,

nam quia ex ea pendent quaecunque contingunt, ergo, *inquiunt* nec furta, nec adulteria perpetrantur quin Dei voluntas intercedat.	*Nous disons* que toutes choses dependent d'icelle et qu'il ne se fait larrecin ne, etc.

taxé également de faux dans l'édition strasb., M. Lanson a si bien démontré

que la traduction est parfaitement correcte[1]), qu'il serait superflu de le reprendre ici. Qu'il me suffise d'ajouter que l'expression, qui selon M. Lanson, semble à Calvin décidément trop forte pour qu'il la prenne à son compte, entre absolument dans le cadre des ideés de l'auteur sur la Providence. Calvin distingue, à l'instar de Moïse, à la volonté de Dieu deux côtés. D'abord il y a la volonté qui n'est pas lointaine de nous et qu'il ne faut point chercher par dessus les nuées ni aux abîmes, étant familièrement exprimée en la Loi; et puis l'autre volonté cachée, dont les secrets sont connues de Dieu seul, la Providence, „laquelle est une loy immuable." Il est parfaitement calvinien de dire ce que les méchants s'efforcent d'expliquer en leur faveur: *„nous disons que toutes choses dependent d'icelle, comme de leur fondement: et pourtant que* (= c'est pourquoi) *il ne se fait ne larrecin, ne paillardise, ny homicide, que la volonté de Dieu n'intervienne."* Peu importe qu'il y ait en latin *inquiunt* et en fr. *nous disons*, l'assertion en vaut tout autant; il n'y a que les conséquences du raisonnement dont l'auteur ne prend pas la responsabilité.

Dans le même § il y a le passage suivant: *„Ils repliquent, que nous ne le* (= le mal) *ferions pas s'il ne le voulait. Je le confesse: mais le faisons-nous afin de luy complaire"* et plus loin: *je dy davantage que les larrons et meurtriers et autres malfaiteurs sont instrumens de la providence de Dieu, desquels le Seigneur use a executer les jugemens qu'il a decretez: mais je nie que pour cela ils puissent prendre excuse aucune"* ou en bon latin: *Ego plus concedo: fures et homicidas et alios maleficos, divinae esse providentiae instrumenta, quibus Dominus ipse ad exsequenda quae apud se constituit judicia utitur. Atqui eorum malis ullam inde excusationem deberi nego.*

Remarque: Un exemple analogue de changement se recontre II, 1, 10, où on lit dans la dernière rédaction: *„Voyent* (= aillent) *maintenant ceux qui osent attribuer la cause de leur peché à Dieu: quand nous disons que les hommes sont naturellement vicieux,"* là où la première redaction offre: *„voisent maintenant ceux, qui osent attribuer la cause de leur peché à Dieu: quand on dit que les hommes sont naturellement vicieux."* Seulement, cette fois-ci, les deux versions marchent de front avec les textes latins; *quia dicimus naturaliter vitiosos esse homines"* ('59) et *„quod dicantur naturaliter vitiosi homines"* ('39).

A en juger d'après ces changements on dirait qu'à travers les phases qu'a parcourues l'Institution l'expression devient plus hardie et que Calvin prend pour lui les ultimes conséquences de son raisonnement.

Itaque bonam conscientiam arcae comparat, in qua custoditur fides: quia multi ab illa excidendo circa hanc naufragium fecerunt.	*Parquoy il accompare la bonne conscience à un coffre auquel elle* (= la foi) *est gardée, disant que la foy est perie en plusieurs d'autant qu'elle n'estoit point munie de ceste garde.* **III, 2, 12.**

Une métaphore? On connaît le motif qui fait dire aux auteurs des Opera que le traducteur n'a pas compris le texte latin: „évidemment,

[1]) *o. c.* p. 63.

disent-ils, *arca* a été pris dans le sens de vaisseau (arche) et le traducteur n'a pas compris le texte." M. Lanson renchérit sur ce jugement, en disant: „Calvin, dans son latin, comparait une bonne conscience à l'arche de Noé, *arcae*, et le traducteur comprend un *coffre*, ce qui le fait barbouiller terriblement dans la fin de sa phrase, où il est question de naufrage, métaphore congruente *à l'arche*, terriblement incohérente avec *le coffre* [1]).

Tout au rebours de ces critiques, j'ai lieu de croire qu'il n'est pas question, qu'il ne peut pas être question ici d'une continuité d'image. Si M. Lanson, n'étant pas théologien, est excusable d'avoir voulu y trouver une métaphore, les professeurs de théologie qui ont fourni cette critique, ne le sont pas. Calvin renvoie au bout du § 12 à la première Epître à Thimothée, chap. I, verset 19 où nous lisons que l'Apôtre recommande à son pupille de garder la foi et une bonne conscience — qui résulte d'une vie conforme à la foi — et l'avertit ensuite de ne pas faire comme ceux qui perdent volontairement cette bonne conscience et qui, en conséquence font naufrage par rapport à la foi (retinens fidem et bonam conscientiam qua expulsa, nonnulli naufragium fidei fecerunt) [2]). Qu'on veuille remarquer que c'est la bonne conscience qui sauvegarde la foi: qui désire conserver la foi intacte, doit l'entourer d'une bonne conscience résultant d'une vie pieuse. Calvin, un peu plus haut dans le même paragraphe, compare la foi à un trésor. L'image, vraiment, s'impose. La conscience est le coffre dans lequel ce trésor est le mieux gardé. Pour ce qui concerne *facere naufragium*, l'expression est la traduction exacte du verbe grec *ναυαγειν* dont l'Apôtre se sert et qui sans figure signifie *pâtir, se perdre.* Le traducteur a rendu la première partie de la phrase latine tout en gardant l'image, qui est de Calvin: *arca* = *coffre*; dans la deuxième il traduit en laissant là la figure: *facere naufragium* = périr. A supposer que *arca* ait ici le sens d'*Arche*, on aurait en effet l'avantage de découvrir une métaphore, on serait forcé de se faire rapporter *ab illa excidendo* à *arca*, comme *circa hanc* se rattacherait à *fides*. Hélas, ce serait la découverte d'une métaphore cocasse sans rémission: devant nos yeux ébahis surgirait cette arche de Noé, insubmersible par définition, naviguant au-dedans de nous et semant des naufragés partout où elle passe.

Atque haee ratio est, cur Plato, ad homericam fabulam alludens, regum filios creari dicat aliqua singulari nota insignes.	*Et voila pourquoy Platon, suivant la fable d'Homère, dit que les enfans des Rois sont composez d'une masse precieuse.* **II, 3, 4**

Réfutation de M. Lanson.

Comme M. Lanson le remarque [3]), pour ne pas être littérale, la traduction ne manque pas de rendre l'idée générale du texte latin. Si on prend la peine de remplacer le mot *masse*, qui choque le plus, dans la traduction par son synonyme *matière* auquel nous sommes plus habitués, on se tiendra convaincu de la justesse de cette remarque.

L'examen attentif des endroits signalés par le Corpus au II, 5, 8, ainsi qu'au II, 10, 23 prouve également que les éditeurs strasbourgeois ont

[1]) *o. c.* p. 61.
[2]) Version de la Bible de Bèze.
[3]) *o. c.*, p. 63.

rejeté ce qui était excellent en soi. Pour ce qui concerne l'examen critique de ces endroits incriminés, qu'il me soit permis de renvoyer à l'article précité de M. Lanson.

Pour ce qui concerne le „contre-sens" suivant, M. Demeure se contente de dire que la „faute" se trouvait déjà dans l'éd. de '41 dont personne ne conteste l'autorité. Je crois qu'il ne serait pas trop difficile d'établir que la version telle quelle n'est pas fautive.

Parum enim interest; modo mysterium, quod praecipue delineatur, maneat, de perpetua nostrorum operum quiete.	*Car il n'en peut gueres challoir, moyennant que la signification du mystere demeure: c'est que le peuple fust instruit de se demettre de ses œuvres.* **II, 8, 31.**

Une traduction correcte condamnée? Ici le Corpus croit qu'il s'agit de notre repos futur et éternel. N'est-ce pas un peu trop prendre à la lettre *perpetua?* Le sens du mystère, et tout ce qui précède le prouve abondamment, est celui-ci: La vie du croyant ne doit, ne peut être qu'un constant et continuel effort à la sanctification, à la crucification de sa chair. L'institution du sabbath n'est qu'un des nombreux appels adressés au chrétien afin qu'il se rende conforme à son Créateur. Le jour du repos aux yeux de Calvin (n'est-ce par admirable combien sa conception du sabbath est large) est avant tout le symbole de l'abandon complet des oeuvres de la chair. La traduction française rend cette idée avec toute la clarté désirable [1]).

En apparence. En parlant de l'état d'abaissement de Christ. Calvin dit:

accepta servi forma depositaque majestatis specie,	*en prenant figure de serf il s'est aneanty, et s'estant demis de sa majesté en apparence.* **II, 14, 3,**

Aujourd'hui nous n'employons *en apparence* que dans un sens qui nous fait dire que la traduction est fautive. Mais on peut se demander si cette locution adverbiale au XVIe S. était déjà si couramment employée dans son unique sens actuel et si nous ne sommes pas autorisés à lire: s'étant démis de sa majesté telle qu'elle avoit apparu (c'-à-d. dans les cieux II, 13, 2, donne: *Le corps de Jesus-Christ n'estoit qu'un fantosme, pource qu'il est fait en similitude d'homme, et qu'il a esté refuté comme* **homme en figure** (et figura compertus ut homo). Et plus loin: *Car que veulent dire ces mots, qu'il a esté trouvé comme* **homme en figure.** Au même endroit, mais dans l'éd. de 1541: *Il est dict quelque part qu'il a esté faict en similitude d'homme et a esté trouvé* **en apparence** *comme homme.* II, 14, 8, parle du **Fils en ombrage** (umbratilis fuit filius) [2]).

III, 2, 8. *Qua ratione obedientia vocatur fidei cui nullum aliud obsequium praefert Dominus, et merito, quando illi sua veritate nihil est praetiosius,*

---

1) J'ai éprouvé un grand contentement, en voyant que mon opinion est absolument d'accord avec la belle traduction hollandaise, fournie en 1650 par Wilhelmus Corsmannus, qui donne ici: *Want er hanght weynigh aen d'uytleggingh, als maer die verborgentheyt die daer in voornemelick beduydet wordt, vast blijft, te weten, dat wij gheduerigh moeten rusten van ons' eyghene werken.*

2) Godefroy cite dans son Appendice un exemple d'*en apparence* lequel est pris dans une ordonnance de l'année 1571, et qui signifie: qui a une belle apparence: „Faire bastir et dresser ung lieu propre et commode et *en aparence.*"

traduit par: *Pour laquelle cause l'obeissance de la foy est tant louée que Dieu ne prefere nul autre service à icelle: et à bon droit, veu qu'il n'a chose si pretieuse que sa verité.*

Ici encore il y a lieu de s'étonner de la légèreté avec laquelle le Corpus condamne. S'il est certain que *obedientia vocari fidei* en soi soit autre chose que *tant louer l'obeissance de la foi*, il est certain également que la phrase entière éveille parfaitement cette idée d'éloge exprimée par *tant louer*. Des libertés telles que l'auteur s'en permet ici une, sont assez nombreuses, surtout quand il s'agit d'une parole biblique bien connue. A tout hasard j'ouvre l'authentique édition de '41 où à la page 59 on lit: *„nul ne peut bien parler de Christ sinon par le Sainct Esprit* le texte latine, qui y correspond, donne: *...neminem posse dicere dominum Jesum, nisi in spiritu sancto.* Les auteurs strasbourgeois n'auraient certainement pas manqué de taxer de faux la traduction si le passage se trouvait dans l'éd. de 1560. Il en est de même pour le passage suivant (à la même page): *qu'il* (= S. Jean Baptiste) *n'a rien proffité entre ses disciples par tant de predications qu'il leur avoit faict de Christ*, traduction du latin: *quod tot verbis Christum commendaverit discipulis suis, nihil se profecisse.* Un peu plus loin il y a: *Sinon que la grace luy soit donnée, là où nous lisons en latin: nisi ipsius beneficio.* Un lecteur peu bienveillant pourrait en conclure que le traducteur n'aurait pas bien saisi la valeur de *ipsius.* Aucune des éditions ultérieures n'apporte le moindre changement à la rédaction de cette page, auprès de laquelle la traduction que je m'efforce de justifier ne paraît pas trop libre.

Comme nous avons dit plus haut, nous ne discuterions pas ici la question de la prétendue inauthenticité de la version définitive de l'Institution chrestienne. La seule chose que nous croyons avoir le droit et l'obligation de constater à la fin de notre étude, c'est que les preuves fournies par les éditeurs des Opera ne suffisent pas pour condamner le texte de 1560.

Amsterdam. J.-W. MARMELSTEIN.

LES PREMIÈRES MANIFESTATIONS DE LA RENAISSANCE DANS LA POÉSIE LYRIQUE NÉERLANDAISE (1544–1555).

V.

Le *Const van Rethoriken.* – Idées humanistes de Matthieu de Casteleyn. – Analyse de l'œuvre: la figure allégorique représentant la déesse Rhétorique, le récit allégorique qui sert d'introduction. – Divinités et personnages mythologiques. – Autorités citées par De Casteleyn. – Définition du genre Rhétorique. – Terminologie scientifique de l'auteur. – La versification de l'époque mise en rapport avec la prosodie gréco-latine.

Le *Const van Rethoriken* [1]), tout en étant une œuvre plutôt didactique, se

[1]) *De Konst || van || Rethoriken, || allen Aenkommers ende Beminders der || zelver, een zonderlingh Exemplaer, ende leerende || Voorbeelt, niet alleen in allen soorten ende sneden van || dichten, maer oock in alles dat der edelder || Konst van Poësien aenkleeft || . . . in*

rattache à notre sujet, tant par le caractère personnel que lui donne l'auteur que par les poèmes lyriques que De Casteleyn y a insérés et qui servent d'appui à ses préceptes littéraires. D'un côté cet Art de Rhétorique nous fait connaître le „facteur" d'Audenarde comme le type achevé des poètes de la vieille école, d'autre part aucun Rhétoriqueur de la première moitié du seizième siècle ne s'inspire aussi largement que lui des idées de la Renaissance. Comme les adeptes de l'art nouveau il juge l'antiquité la source de toutes les connaissances [1]); surtout l'étude du latin lui paraît indispensable à cette culture d'esprit qu'il faut à l'artiste [2]). Il partage avec les humanistes le mépris du vulgaire ignorant [3]), et leur soif de s'instruire. Que celui qui veut être bon poète, dit-il, se perfectionne dans tous les arts, toutes les sciences, car le vrai Rhétoriqueur ne se forme que par une étude incessante [4]).

Une gravure en tête de l'opuscule nous renseigne dès l'abord sur les aspirations classiques de De Casteleyn. Elle représente la déesse Rhétorique assise sur son trône, tenant d'une main l'épée, de l'autre le lys, emblème de la paix, et enseignant son art à Cicéron, Gracchus, Roscius, Quintilien et Démosthène [5]). Le poème débute par un récit allégorique que nous analyserons brièvement.

Un jour De Casteleyn, en faisant une promenade dans les bois aux environs de sa ville natale, arriva, nous dit-il, à la fontaine „den Slangenbrouck", semblable à la fontaine Créüse qui fut témoin des amours de Pâris et d'Œnone:

Daer Paris met Œnone zat amoureuselick
Ende daer hij de naeckte drie Goddinnen zach [6]).

Le poète s'y assied et rêve. Ambitieux comme Thémistocle, que les lauriers de Miltiade empêchaient de dormir (str. 7, 8), il voudrait que son œuvre fût louée au-dessus de toutes les autres. Comme il attend l'inspiration qui le rendra à jamais célèbre, il voit venir Mercure, fils de Jupiter et dieu de l'éloquence, qui le frappe de son caducée (str. 9, 10). Le poète s'endort et en cet état le dieu lui adresse la parole (str. 11). Il lui ordonne d'écrire un art de Rhétorique, pour gagner le laurier delphien auquel De Roovere et Molinet avaient vainement aspiré (str. 18) [7]). Si De Casteleyn le lui promet, il retournera aux Enfers pour y résider avec les morts (str. 16). De Casteleyn veut s'excuser, mais le dieu entre dans une colère violente (str. 18). „Obéissez, lui crie-t-il, ou vous aurez à redouter ma fureur qui est terrible" (str. 19). Mercure d'ailleurs, l'aidera à mener à bien son entreprise; son frère Apollon,

---

dichte || *ghestelt bij wijlent H. Matthijs de Casteleyn, Priester* || *ende excellent Poëte moderne* || . . . Tot Rotterdam, || Bij Jan van Waesberghe de Jonghe, || Op 't Steyger aende Koren-Merct || Anno 1616. — La première édition qui nous soit parvenue est celle de Jean Cauweel, Gand, 1555. — Sur le Const van Rethoriken, outre les ouvrages cités plus haut, voir J. te Winkel, *De Ontwikkelingsgang der Nederlandsche Letterkunde*, t. I, ch. X, pp. 209 sqq.

1) *Const van Rethoriken*, str. 112. 2) *C. v. R.*, str. 98, 164. 3) *C. v. R.*, str. 52.

4) *C. v. R.*, str. 47, 48, 68, 69.

5) Les str. 35 et 36 nous exposent le sens de cette figure.

6) *C. v. R.*, str. 3. — Les trois déesses sont Junon, Pallas et Vénus.

7) De Roovere, rhétoriqueur flamand, cf. Kalff, *Gesch. der Ned. Lett.*, III, pp. 288 sqq.; Te Winkel, *op. cit.*, pp. 182 sqq. C. G. van 't Hoog, *Anthonis de Roovere*, thèse d'Amsterdam, 1918. — Molinet, rhétoriqueur français; cf. Van Leeuwen, *op. cit.*, pp. 76 sqq.; *Bijlage* IV; E. Langlois, *De artibus Rhetoricae Rhytmicae*, thèse de Paris, 1890; H. Guy, *Histoire de la Poésie française au XVIe siècle*, Paris, 1910, I, pp. 158 sqq. (avec bibliographie).

qui règne sur les Nymphes du Parnasse, l'a envoyé apprendre à De Casteleyn la poésie divine. C'est là aussi qu'il a cueilli une couronne:

Van den zelven Laurier daer hij (Apollon) *Daphnen in verkeerde,*

et dont il fait l'éloge en le promettant à notre Réthoriqueur, comme le symbole d'une gloire impérissable (str. 20—22). Ensuite le dieu s'envole, après avoir persuadé le poète; celui-ci se réveille et se met aussitôt à l'œuvre.

Il va sans dire que dans un ouvrage ainsi conçu les écrivains et orateurs classiques ne manquent pas de confirmer ce que l'auteur veut bien nous enseigner. Leurs noms éclipsent même plus ou moins ceux des Olympiens; en dehors de Mercure, petit-fils d'Atlas, inventeur de l'art de bien parler et dont le caducée est l'attribut [1]), nous ne trouvons dans la partie didactique du *Const van Rethoriken* que Vénus et Mars, la première déesse de l'amour et de la paix, inspiratrice de la poésie amoureuse, l'autre dieu de la guerre, dont la force brutale détruit en un instant la belle floraison d'éloquence [2]). Les allusions mythologiques et historiques sont également rares; l'auteur ne parle guère que d'Icare, d'Hercule, du cheval de Troie, de l'or de Chypre et des richesses de Crésus [3]). En revanche, il cite volontiers Homère, Lucilius, Horace, Martial, Tibulle, Cicéron, Quintilien, Perse, et même Macrobe [4]); il glorifie Cicéron comme le prince des orateurs [5]); il loue la douceur d'Hérodote [6]), la composition habile et serrée de Thucydide [7]), les dons polémiques de Philiste [8]), l'impartialité d'Aristarque [9]); il célèbre Théopompe, Éphore, Timée, Xénophon, Callisthène [10]); Isocrate, Naucrate [11]); Nestor, Ulysse [12]); Carnéade, qui suivait rigoureusement le fil de son discours [13]); Gracchus, dont les oraisons pathétiques faisaient pleurer ses ennemis même [14]); il critique d'après Thucydide la trop grande concision ou les redondances d'Isocrate [15]), la mollesse de Lysias [16]). Des strophes entières se remplissent de noms d'orateurs et de poètes:

---

1) *C. v. R.*, str. 33, 153, 212.

2) *C. v. R.*, str. 37, 154, 184, 188. Dans les str. 20, 153, il est encore question du Parnasse, dans la str. 239, d'Esculape et de Vulcain.

3) *C. v. R.*, str. 63, 155, 198, 233, 237.

4) *C. v. R.*, str. 25, 26, 31, 33, 46, 48, 51, 65, 66, 69, 71, 78, 93, 113, 177, 181, 229, 230, 231. Les str. 93, 127 mentionnent *De Oratore*. — Caïus Lucilius, poète satirique romain, ami de Scipion l'Africain (149—103 av. J.-C.). — Macrobe, philosophe, homme politique, écrivain du Ve siècle, auteur de *Saturnales*. Il nous a transmis le *Songe de Scipion*, de Cicéron.

5) *C. v. R.*, str. 30.

6) *C. v. R.*, str. 30.

7) *C. v. R.*, str. 30, 51.

8) *C. v. R.*, str. 30. — Philiste, historien, né à Syracuse, mort en 354 av. J.-C., ami, puis rival de Denys l'Ancien. Il a écrit une *Histoire de Sicile*.

9) *C. v. R.*, str. 76. — Aristarque, célèbre grammairien et critique grec, né dans l'île de Samothrace (IIe s. av. J.-C.). On appréciait surtout ses travaux sur Homère.

10) *C. v. R.*, str. 31. — Théopompe, orateur et historien grec, né à Chio, auteur d'une *Histoire hellénique* et d'une *Histoire philippique* (IVe s. av. J.-C.). — Ephore, historien grec, né à Cymé, élève d'Isocrate. — Timée, rhéteur et historien grec, né à Tauromenion en Sicile, mort à Syracuse, vers le milieu du IIIe s. av. J.-C., auteur d'uue *Histoire de Sicile* et d'une *Histoire de Pyrrhus*. — Callisthène, philosophe grec d'Olynthe (365—328 av. J.-C.), petit-neveu d'Aristote.

11) *C. v. R.*, str. 38.

12) *C. v. R.*, str. 32.

13) *C. v. R.*, str. 230. — Carnéade, philosophe grec (219—126 av. J.-C.). Il fut le chef de la Nouvelle Académie et le fondateur du probabilisme.

14) *C. v. R.*, str. 175. 15) *C. v. R.*, str. 50, 51. 16) *C. v. R.*, str. 103.

Isocrates zochte d'aldermeeste zoetheyt,
Eschines [1]) *vertooghde der soonen goetheyt,*
Dats dwelluwen, in des redens verrijcken,
Subtijlheyt hier in, dede Lysias blijcken,
Hyperides [2]) *de scheerpheyt met ripen verstande,*
Demosthenes wracht, vul krachtigher practijcken,
De materie der redenen is menigherhande.
Africanus zochte der oratien swaerheyt,
Cicero de klaerheyt die nooit verfoeiende,
Lelius de lichticheyt ende de waerheyt,
Galba de strafheyt ende de stareit,
Cerbo maecte sijn redenen vloeyende [3]).

Aux orateurs succèdent les sculpteurs et les peintres: Myron, Polyclète, Lysippe; Zeuxis, Aglaophon, Apelle [4]). De Casteleyn recommande à ses disciples d'imiter les artifices du dernier, pour composer habilement leurs œuvres:

Zo Appelles dede onder Schilders excellent,
Als hij Antigonem [5]) (*in de eene ooghe blent*)
Wilde conterfaicten, binnen tsweerelts convent,
Maeckte hem keunstich over d'eene zide staende [6]).

Car il faut ménager ses talents, et ne pas faire comme Timanthe qui, après avoir peint la douleur de Calchas et d'Ulysse sur la mort d'Iphigénie, ne savait plus exprimer celle de Ménélas [7]).

S'appuyant sur l'autorité des anciens, De Casteleyn fait ensuite quelques réflexions sur le rapport qui existe entre la Rhétorique et la Musique [8]), disserte sur l'étymologie du mot *Rethorike* [9]), expose la nature et le but de cet art [10]). Il emprunte au latin sa terminologie scientifique [11]), distingue d'après les Grecs les différents genres de poésie:

Sij weten haer stilen ende haer mannieren
Naer Homerus scholieren wies sij ons leeren,
Hoe sij Commedien zullen fabriqueren,
Hoe sij Tragedien moeten hanthieren,
Of Gesten verchieren van grooten Heeren,
Met wat veersen iemants lof vermeeren,
Amoureusheyt ontdecken, of schandige zonden blent [12]).

---

1) Eschine, orateur d'Athènes, rival de Démosthène (389–314 av. J.-C.). Ses discours *Contre Timarque, Sur l'Ambassade* et *Sur la Couronne*, brillent par l'abondance, l'habileté d'argumentation, l'éclat du style.

2) Hypéride, orateur athénien, contemporain et émule de Démosthène, mort en 322 av. J.-C.

3) *C. v. R.*, str. 43, 44.

4) *C. v. R.*, str. 59. – Myron, sculpteur grec, né à Eleuthères en Béotie, rival de Polyclète, auteur du célèbre *Discobole* (Ve s. av. J.-C.). – Polyclète, statuaire et architecte grec du IVe siècle av. J.-C. – Lysippe, statuaire grec, émule d'Apelle (IVe s. av. J.-C.). – Aglaophon de Thasos, peintre grec de la première moitié du Ve siècle av. J.-C.

5) Antigone le Cyclope, un des généraux d'Alexandre le Grand, roi de Syrie e

6) *C. v. R.*, str. 78.

7) *C. v. R.*, str. 79, 80. – De Casteleyn confond ici Ménélas avec Agamemnon.

8) *C. v. R.*, str. 127. – La même idée se rencontre chez Molinet; cf. E. Langlois, *De artibus Rhetoricae Rhythmicae*, pp. 58, 82. Cf. aussi Guy, *op. cit.*, p. 158.

9) *C. v. R.* str. 33.

10) *C. v. R.* str. 34, 46, 65.

11) *C. v. R.*, str. 55, 65.

12) *C. v. R.*, str. 73.

Il renvoie même aux Anciens quand il s'agit de définir les formes poétiques de son temps.

Suivant notre Rhétoriqueur, la longueur de la strophe du *Refereyn* est déterminée par celle des Épigrammes de Martial [1]). Martial et Horace nous apprennent la structure des couplets [2]). La Ballade nous vient encore de Martial [3]). Dans les strophes 168 et 169, De Casteleyn nous renseigne sur les origines de la poésie dramatique qu'il place au-dessus de la lyrique [4]). Les Anciens nous disent comment il faut développer le caractère de ses personnages [5]). – Nous leur devons aussi les vers de longueurs différentes. On sera fort étonné d'apprendre qu'Adonis a inventé le demi-vers [6]). Le long vers est l'*heroicum carmen*:

Daer de Poëten, gheesten met beschrijfven [7]).

Le vers lyrique, plus court que l'alexandrin ou l'hexamètre, a été employé par Boèce [8]). La répétition du dernier vers de la strophe initiale à la fin de toutes les autres est due à Virgile [9]), ainsi que l'emploi des rimes enchaînées [10]). L'*Eglogue* VII de ce poète utilise les refrains: *Incipe Maenalius mecum, mea tibia versus,* et: *Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim,* et fournit, suivant notre auteur, la rime enchaînée que voici:

Saevos Amor docuit natorum sanguine matrem
Commaculare manus, crudelis! tu quoque mater,
Crudelis mater, magis at puer improbus ille.

L'exemple du même poète nous permet de varier le refrain d'un couplet à l'autre [11]), puisque *Incipe Maenalius* est devenu, à la huitième strophe:

Desine Maenalius, iam desine, tibia, versus.

L'autorité d'Ausone [12]) justifie l'usage des monosyllabes [13]), la *Rhétorique rétrograde* provient du sophiste Sotadès [14]). Enfin les Anciens autorisent l'emploi des licences poétiques contre lesquelles, toutefois, De Casteleyn met les débutants en garde [15]).

VI.

Le *Const van Rethoriken* (Suite). — Exemples de vers soi-disant classiques. – Comparaison homérique ou virgilienne. – Réminiscences classiques, divinités de la Fable. — Souvenirs mythologiques se mêlant à ceux de la Bible. – Sentiment de la nature. – Beautés et vertus de la femme aimée. – Conclusion.

---

1) *C. v. R.*, str. 97. 2) *C. v. R.*, str. 162.
3) *C. v. R.*, str. 170. 4) *C. v. R.*, str. 40. 5) *C. v. R.*, str. 79. 6) *C. v. R.*, str. 163.
7) *C. v. R.*, str. 163.
8) *C. v. R.*, str. 163. – Boèce (Anicius Manlius Torquatus Severinus), philosophe, homme d'État et poète, né à Rome vers 470, mort vers 525, ministre du roi goth Théodoric, auteur de la *Consolation philosophique* et de différents traités de philosophie péripatéticienne.
9) *C. v. R.*, str. 164. 10) *C. v. R.*, str. 166. 11) *C. v. R.*, str. 165.
12) Ausone, poète latin, né et mort à Bordeaux (vers 310–vers 392),; précepteur de Gratien, versificateur très habile d'idylles, d'épigrammes, etc.
13) *C. v. R.*, str. 166.
14) Sotadès, poète grec, né à Maronée en Crète (IVe–IIIe siècle av. J.-C), auteur de satires grossières et obscènes. 15) *C. v. R.*, str. 171, 172.

Les poèmes que De Casteleyn a insérées dans son *Const van Rethoriken* nous fournissent des exemples du *Phaleucium carmen*, du *Tetrastichon eligidion*, du *Distichon heroicum*, du *Jambicum trimetrium*, du *Sapphicum carmen*, de l'*Asclepiadeum* [1]), à côté des formes strophiques des Ballades, des Rondeaux, des *Refereynen*. Après un *Benedicite*, un *Gracie*, un *Paternoster*, une *Parabole*, une *Morale*, qui sont d'ordre plutôt religieux [2]), l'auteur cite des spécimens d'une poésie plus profane: l'*Épitaphe* [3]) la *Comparaison* homérique ou virgilienne:

Ghelijck de Centauren, vroem boven schreven,
De Thessaelsche berghen kommen neder ghedreven,
Ende zeer vast af gheloopen met vulder kracht,
Tvroem ghegroeit haut, moet hem plaetse gheven.
Alle jonghe spruten moeten wijcken en sneven,
Duer haerlieder onsprekelike groote macht:
Zoo wan Æneas Italien met vromer vacht,
Solliciterende, tsijnder baten, dagh ende nacht [4]):

la *Fable:*

Als Juppiter hem hadde in een zwane verkeert
Veranderde haer vrau Venus in eenen arent appeert
Ende jaeghde dus Juppiter als hem ghetrauwe
In den schoot van Nemesis de schoone vrauwe [5]).

Cette dernière mythe, avec quelques autres, a été empruntée a Hygin [6]).

Vénus continue, dans l'œuvre de De Casteleyn, à torturer les amants qui, pour échapper à ses tourments, implorent maintenant le secours d'Antéros [7]). Son feu consume les forces des hommes, sa fureur les poursuit sans cesse, et, pour le démontrer, le poète cite le sort de tous les amoureux et amoureuses de l'antiquité: Médée, Hercule, Danaé, Pirame et Thisbé, Byblis, Phèdre, Euryalus, Amynthas chéri de Diane, Sémiramis, Phyllis, Troïlus, Virgile, Orphée, Bellérophon, Hypsipyle, Léandre [8]). — Cupidon fait toujours des blessures incurables, trompe les malheureux qui aiment, leur fait perdre le sens, et si sa faveur les accueille, c'est Jocus que leur vole leur bonheur [9]).

On voit à quel point la mythologie gréco-latine envahit déjà la poésie de l'époque. Un des *Refereynen* de notre Rhétoriqueur traite des vertus de Cérès, de Pallas et de Bacchus, raconte la naissance de Vénus, énumère ses propriétés morales et physiques, parle de la ceinture avec laquelle elle lie ses

---

1) *C. v. R.*, pp. 176–177.

2) *C. v. R.*, pp. 182–183; cf. la str. 221, et l'exemple de la *Morale*, p. 184.

3) *C. v. R.*, p. 187. 4) *C. v. R.*, p. 185. 5) *C. v. R.*, p. 52.

6) Hygin ou Higin, auteur d'un recueil de *Fabulae*, espèce de manuel mythologique, divisé en trois parties. Il vécut vers l'an 100.

7) *C. v. R.*, pp. 53, 112, 113, 119, 126, 127, 142, 146, 156, 162, 163.

8) *C. v. R.*, pp. 105–106; cf. les pp. 120, 121, 122, 148, 164. – Byblis, fille de Miletos, amoureuse de son frère Kaunos et changée en hamadryade; Ovide, *Héroïdes*, II. – Sur Euryalus, voir *Æneas Sylvius, Eurialus und Lucrezia, übersetzt von Octavien de Saint-Gelais*, hrsgeg. von Elise Richter, 1914. – Amynthas est probablement Endymion. – Bellérophon fut aimé d'Anteia, femme du roi Prætos; repoussée, elle le calomnia auprès de son mari. – Hypsipyle, fille de Thoas, roi de Lemnos, femme de Jason qui l'abandonna après avoir en d'elle deux enfants; Hygin, *Fables*, LXXXIV.

9) *C. v. R.*, pp. 94, 112, 134, 137, 158, 162 (où il est aussi question de Fortune) — Iocus est un des petits dieux de l'escorte de Vénus.

adorateurs, des oiseaux et de l'arbre qui lui sont consacrés. Les dieux et les hommes ont brûlé de ses feux, des nations entières lui sont assujettis: Chypriotes, Agathyrses, Thraces, Scythes, Arabes, Indiens et Barbaresques subissent sa domination[1]). Le poète veut-il protester de sa fidélité à sa maîtresse, c'est au monde classique qu'il recourt pour confirmer ses serments, et les noms d'Aurore, de Nessus, de Laodomia, de l'empereur Claude, d'Actéon apparaissent sous sa plume[2]). La beauté de la femme aimée prête à des développements semblables. Les perfections que le moyen âge lui attribuait sont, chez De Casteleyn, mises en rapport avec celles des divinités antiques. Elle a les mains délicates de Bacchus, les cheveux dorés d'Apollon, les beaux yeux de Vénus, et le poète la désire comme Apollon Daphné, Pâris Hélène, Pirame Thisbé, Hypsipyle Jason[3]). La fable de Circé doit nous avertir de ne pas nous abandonner à la passion amoureuse qui, semblable à la célèbre enchanteresse, transforme les hommes en bêtes féroces ou stupides[4]).

De Casteleyn chante ensuite l'âge d'or de Saturne, l'âge d'argent de Jupiter, dieu du tonnerre; il dit la médecine inventée par Mercure ou Apollon, approfondie par Esculape, Mercure encore est le dieu de l'éloquence, Apollon, maître du Parnasse, celui du chant et de la poésie; Pallas, la déesse de l'intelligence, Diane celle de la beauté; Mars est le dieu de la guerre et de la victoire; Pluton règne sur l'empire des morts. La cruelle Atropos arrache au poète ses chers amis; Cérès donne aux hommes les boissons fermentées; Bacchus leur procure le vin[5]). Ailleurs De Casteleyn nous apprend comment Numa Pompilius fonda le temple de Janus, ouvert en temps de guerre; il mentionne Aurore; il connaît les Centaures, les Nymphes et les Muses; il parle de la cithare à sept cordes inventée par Terpandre avec le concours des dieux[6]). Il aime à nous vanter l'or de Chypre, les trésors de Néron, il cite avec un plaisir égal la cruauté de Néron, la puissance et la beauté d'Octavien, l'art de Virgile, l'avarice de Midas, la mémoire de Mithridate; la valeur d'Alexandre, l'orgueil de Nicanor, la sagesse de Socrate, enfin Hélène, trois fois enlevée, et qui pleure devant un miroir sa beauté flétrie par le temps[7]). — Tous ces noms, il les entasse pêle-mêle dans ces vers, les met tant bien que mal en rapport avec les sujets qu'il discute. S'agit-il de la médecine, c'est Oppien et Hermocrate raillés par Martial, Pline et Pie racontant les mœurs de l'hippopotame, Diodore[8]) disant l'invention de cet art par Mercure, Macrobe appelant Apollon le premier inventeur, puis Esculape, Polydore, Hippocrate[9]), Galien[10]), Chiron le Centaure qui guérit la

---

1) *C. v. R.*, pp. 158—159.

2) *C. v. R.*, pp. 121—122. — Laodomia, épouse de Protésilas, inconsolable de la mort de son mari, qui revient des Enfers pour passer un jour auprès d'elle. Après son retour à l'empire de Pluton, Laodomia se donne la mort; Hygin, *Fables*, CIII.

3) *C. v. R.*, pp. 163, 164. 4) *C. v. R.*, p. 64.

5) *C. v. R.*, pp. 63—64, 70, 74, 76, 78, 88, 100, 115, 123, 139, 142, 148, 174.

6) *C. v. R.*, pp. 74, 76, 100—101, 121, 184.

7) *C. v. R.*, pp. 93, 94, 114, 115, 123, 130, 148, 174.

8) Diodore de Sicile, historien grec du siècle d'Auguste, né à Agyrion, auteur d'une très précieuse *Bibliothèque historique*, sorte d'histoire universelle.

9) Hippocrate, le plus grand médecin de l'Antiquité, né dans l'île de Cos vers 460 av. J.-C. Il a fondé la méthode de l'observation clinique.

10) Galien, médecin grec, né à Pergame, adversaire d'Hippocrate. Les maladies résultent pour lui d'un manque d'équilibre entre les éléments et les esprits du corps.

blessure d'Hercule, et Tongilius [1]). S'il est question de la musique, on voit apparaître les Nymphes et les Muses, avec, à leur suite, Chorebus, Lirus, Pythagore, Hiagius, Lycaon, Prophaste, Terpandre, Amphion, Jopas le harpeur de Didon, Demodocus qui chantait aux repas d'Alcinoüs, Orphée dont la voix attirait les oiseaux, Thalassius et Silène, Amyras et Arion [2]). Il mêle intentionnellement les noms antiques à ceux de la Bible:

Al hadt ghi Cresus rijcdom, of Methusalems pacht,
Salomoens wijsheit, en de Neroets wreet leven,
Al hadt ghij Octavianus excessive macht,
Al hadde u God Azahels snelheit ghegheven,
Al hadde de konst van Virgilius verheven,
De schoonheit van Apsalon fier van opstelle,
Wat helpet als dijn vleesch den wormen wert bleven,
Ende dijn ziele metten duvels in d'helle [3]).

Tel poème est un résumé historique de toutes les inventions célèbres dans le domaine des lettres et des arts, depuis Mercure-Quintus, Cadmus, Palamède, inventeurs de l'alphabet, jusqu'au „Pieter corajeus en klouck" qui en Allemagne imprima le premier livre [4]). Les chansons à boire présentent une succession prodigieuse de buveurs fameux [5]) et de coupes célèbres [6]). Dans un autre poème, on trouvera une collection de barbes dont la description savoureuse atteste à la fois le savoir encyclopédique du Rhétoriqueur et sa verve rabelaisienne [7]).

Avec le classicisme de l'auteur se développe son sentiment de la beauté plastique. Nous avons pu le constater à propos de ses Chansons amoureuses, nous en retrouvons les preuves dans les pièces lyriques insérées dans le *Const van Rethoriken*. Notons d'abord une jolie comparaison: l'amant qui a perdu sa maîtresse est semblable à la tourterelle pleurant ses petits qu'un manant a dénichés:

Ghelijck de Tortele druckich lamenteert
Onder des Populiers koel beschauwen
Als den Landman vreuchdelick ghemoveert
Haer jongxkens ontrooft ende waentse ophauwen,
Sij pijpt, si klaeght, den zangh is vol rauwen,
Gheenrande vreucht en machse vermaken:
Zulck is d'amoureus int verlies sinder vrauwen
Als hij se niet ghelauwen en kan ter spraken
Met hem door sijn waken, ende lievelick haken
Verlies van lieve passeert alle zaken [8]).

---

[1]) *C. v. R.*, pp. 72–74.
[2]) *C. v. R.*, pp. 99–101. – Lycaon, dont le fils, Pandaros, fut le favori d'Apollon. – Amphion, fils de Jupiter et d'Antiope, époux de Niobe, poète et musicien, qui bâtit les murs de Thèbes; les pierres venaient se placer d'elles-mêmes au son de sa lyre. – Arion, poète et musicien grec du VIIe siècle av. J.-C. Il fut sauvé de la mort par des dauphins, que les sons de sa lyre avaient charmés.
[3]) *C. v. R.*, p. 114, Cf. les pp. 147–148. [4]) *C. v. R.*, pp. 87 sqq.
[5]) *C. v. R.*, pp. 149, sqq. [6]) *C. v. R.*, p. 152. [7]) *C. v. R.*, pp. 160–161.
[8]) *C. v. R.*, p. 99.

C'est une amplification de deux vers de la première *Eglogue* de Virgile.

Nec tamen interea raucae tua cura palumbes
Nec gemere aëria cessabit turtur ab ulmo.

La description de la beauté féminine, autre thème préféré de notre Rhétoriqueur, se combine chez lui d'une façon assez heureuse avec ses souvenirs classiques:

Ghelijck de druve den wijngaert verchiert,
Ende veel schoon vruchten, de vette landen,
Tsghelijcks bij haer sprake wel ghemaniert,
Midts dat sij haer zo zedebarigh tiert,
Is zij versiert boven elcx verstanden.
Ghelijck Bacchus heeft sij delicate handen,
Thaer ghelijck Apollo, tcoluer van gauwe,
Sij heeft Venus ooghen, die mij doen verbranden...
Ghelijck de roose schoon, bloeit metten dauwe
In den blijden nuchterstondt, is dese Deesse
Gloeiende int aenschijn, de zuver Kerssauwe [1]).

Il y ajoute l'énumération des vertus morales de la belle, qui avaient pris si peu de place dans la poésie érotique du moyen âge.

Ick prise haer manieren zonder aelwaricheit,
Ick prise dat sij hooghelick is ghemoet,
Ick prise menichvuldich haer zedebaericheit,
Ick prise dat sij absent mijn liden versoet,
Ick prise dat sij rijcke is ende ghegoet,
Ick prise haer wesen corajues ende eerbaer,
Ick prise dat sij mij zomtijt met iemand groet.
Ick prise haer roode lieren ende haer ghelu haer,
Ick prise dat sij mij draeght goe jonst eenpaer,
Ick prise dat sij zomtijt an mij wilt waken,
Ick prise al tgheent haer ankleeft, maer
Haer bij zijn prisick voor alle zaken [2]).

Comme les humanistes du seizième siècle, quoique avec bien plus de respect pour la tradition nationale, De Casteleyn reconnaît donc dans l'étude de l'Antiquité gréco-latine un moyen efficace d'enrichir sa culture intellectuelle et de former le futur poète. Il essaye de montrer la voie à ses disciples en transposant dans son Art de Rhétorique les mythes des Anciens, il fonde ses préceptes sur l'autorité des plus grands orateurs et poètes de Rome et de Grèce, il vante leurs talents particuliers et cherche à mettre les formes poétiques de la littérature ancienne en rapport avec la prosodie des Rhétoriqueurs. On peut lui reprocher à juste titre les interminables séries de noms classiques dont il prétend orner ses poèmes; mais c'est surtout dans la dernière partie de son entreprise: justifier la versification de l'époque par des exemples empruntés aux poètes antiques, qu'il a le plus complètement

---

1) *C. v. R.*, pp. 162–163. 2) *C. v. R.*, p. 114; cf. la p. 156.

échoué. De Casteleyn, évidemment, n'a guère pensé à sonder l'abîme qui sépare l'ancienne prosodie de celle des Chambres de Rhétorique et sur lequel il a jeté un pont trop fragile. Toutefois, si le sens historique lui fait par trop défaut, si les règles pour la versification qu'il se propose d'enseigner suivant la doctrine classique sont le plus souvent d'une puérilité déplorable, l'effort en général annonce une nouvelle orientation dans la poésie lyrique du seizième siècle et le caractérise même comme le lointain précurseur d'une période littéraire qui a valu aux Pays-Bas ses plus grands prosateurs et poètes.

Rotterdam. S. ERINGA.

EEN GEMEENSCHAPPELIKE BRON VAN *FAGRSKINNA* EN *ÁGRIP*.

I.

De verschillende oudnoorse en latijnse kronieken, die een aaneengeschakeld verhaal van de geschiedenis der noorweegse koningen geven, handelen alle min of meer uitvoerig over Hákon enn góði Aðalsteinsfóstri, de zoon en opvolger van Haraldr enn hárfagri. Ondanks verschillende punten van overeenstemming zijn de kronieken vaak onderling met elkander in tegenspraak, zodat het wel wenselik is uit te maken of deze geschiedverhalen van elkander afhankelik zijn en zo ja, in welke mate.

Een afzonderlike saga van Hákon enn góði is ons niet overgeleverd en bij een onderzoek naar zijn geschiedenis moeten we ons dus tot de volgende werken bepalen:

Theodricus Monachus, *Historia de antiquitate regum norwagiensium.*
Historia Norwegiae.
Ágrip af Noregs konunga sögum.
Fagrskinna.
Snorre, *Heimskringla* [1]).

Al deze werken behandelen de geschiedenis van Hákon enn góði als een hoofdstuk in de geschiedenis der noorse koningen, de beide eerstgenoemde in het latijn, de latere in het oudnoors. De auteurs van de H. N., Ágr. en Fsk. zijn onbekend. We kunnen alleen met vrij grote zekerheid vermoeden, dat H. N. door een geestelike geschreven is. Van deze werken is de *Hkr.* ongetwijfeld het jongste en voor we dus een onderzoek naar Snorres bronnen kunnen instellen, moeten we eerst de onderlinge verhouding der oudere bronnen onderzoeken.

Ik wil hier voorlopig alleen de verhouding van *Ágr.* en *Fsk.* nagaan en me daarbij aansluiten aan wat Gjessing gezegd heeft. In zijn boek *Undersøgelse af Kongesagaens Fremvæxt* heeft Gjessing afdoende bewezen, dat er voor de saga's, die onmiddellik aan de *Hákonar saga góða* voorafgaan, n.l. de

---

[1]) Deze werken worden hier geciteerd naar de volgende uitgaven:
Storm, *Monumenta Historica Norwegiae*, Kristiania, 1880.
Ágrip, uitg. Dahlerup, Kopenhagen, 1880.
Fagrskinna, uitg. Finnur Jónsson, Kopenhagen, 1902—'03.
Heimskringla, uitg. Finnur Jónsson, Kopenhagen, 1893—1900.
Als afkortingstekens gebruik ik: *Theod.*, *H. N.*, *Ágr.*, *Fsk.* en *Hkr.*

saga Hálfdanar svarta en de *Haraldz saga ens hárfagra* een ouder, nu verloren gegaan verhaal bestaan moet hebben, waar en *Ágr.* en *Fsk.* gedeeltelik op berusten. Houdt men dit in het oog, dan blijkt al aanstonds uit tal van parallelplaatsen van *Ágr.* en *Fsk.*, dat dat oudere verhaal, dat ik hier *S.* wil noemen, ook het leven van Hákon enn góði beschreef en dat *Ágr.* en *Fsk.* beiden, hoewel op geheel verschillende wijze, hier gebruik van hebben gemaakt. Beiden vertellen b.v. tegenover de andere bronnen, dat Hákon één winter in Noorwegen verblijf houdt, zonder dat hij koning is en dat hij twintig jaar oud is, als hij in Noorwegen komt. (*Fsk.* 26, 13–16. *Ágr.* 9, 11–13 en 22–23); dat Hákons vrienden hem op zijn sterfbed aanbieden, zijn lijk naar Engeland te voeren om hem daar op kristelike wijze te begraven, maar dat Hákon weigert, omdat hij hoewel gedoopt, als een heiden geleefd heeft (*Fsk.* 47, 13–17. *Ágr.* 17, 9–16). In de beschrijving van het laatste gevecht van Hákon hebben *Fsk.* en *Ágr.* verschillende woordelike overeenstemmingen, die hierbeneden nog nader besproken znllen worden.

Voor deze overeenstemmingen zijn ook andere verklaringen gezocht. Storm, *Snorre Sturlassöns Historieskrivning*, pg. 42, meent, dat verschillende hoofdstukken van *Fsk.* eenvoudig uit *Ágr.* zijn overgeschreven. Bij een nauwkeurige vergelijking der twee geschriften blijkt echter, dat dit onmogelik is. In een episode, die *Fsk.* en *Ágr.* met elkander gemeen hebben, wijkt *Ágr.* soms in enige onderdelen af en die afwijkende opmerkingen kunnen we weer in andere kronieken terug vinden. Wanneer *Fsk.* *Ágr.* gebruikt had, zou dit niet mogelik zijn. Wel had *Fsk.* een hoofdstuk uit *Ágr.* kunnen afschrijven en daar enige wijzigingen in kunnen aanbrengen, maar het is niet denkbaar, dat *Fsk.* een gedeelte van *Ágr.* overnam en juist die stukken, waar *Ágr.* met een andere kroniek overeenstemde, wijzigde. Veeleer moet men dan aannemen, dat *Fsk.* en *Ágr.*, die al voor voorafgaande saga's een gemeenschappelike bron gebruikten, deze zelfde bron voor de saga van Hákon raadpleegden, terwijl *Ágr.* voor die afwijkende plaatsen een andere kroniek gebruikte.

Op sommige punten stemt *Ágr.* tegenover *Fsk.* vrij nauwkeurig met *Theoderik* of de *Historia Norwegiae* overeen. Voor de kwestie, die we hier te behandelen hebben, doet het er niet toe of men met Storm (*Aarböger for nordisk oldkyndighed og historie*, 1871, pg. 410–431; 1873, 361–385) wil aannemen, dat *Ágr.* van de *H. N.* afhankelik is of met Bugge (*Aarböger*, 1873, pg. 1–50), dat *Ágr.* en de *H. N.* een gemeenschappelike bron hebben. Waar *Ágr.* in de Hákonarsaga góða met *H. N.* overeenstemt, kunnen we aannemen, dat *Ágr.* in ieder geval van *S.* is afgeweken, zonder daarbij dieper in te gaan op de biezonder moeilike kwestie van de verhouding van *Ágr.* en de *H. N.*

Voor de verhouding van *Ágr.* en Theoderiks werk geldt hier ongeveer hetzelfde. Wanneer men met Storm (*Sn. St.* pg. 20) aanneemt, dat *Ágr.* *Theoderik* gebruikt heeft, dan kan men ook op die plaatsen, waar *Ágr.* in overeenstemming met *Theod.* van *Fsk.* afwijkt, menen, dat *Fsk.* hier dichter bij *S.* staat. Neemt men echter met Finnur Jónsson (*Litteratur Historie*, II, pg. 600) aan, dat *Ágr.* en *Theod.* op een gemeenschappelike schriftelike bron berusten, dan blijft toch de mening van kracht, dat op een plaats, waar *Fsk.* tegenover *Ágr.* en *Theod.* staat, *Fsk.* dichter bij de oude overlevering in *S.* is.

gebleven dan *Agr.*, wanneer er tenminste geen andere kentekenen zijn, die er op wijzen, dat ook *Fsk.* van *S.* is afgeweken.

Voor we tot een vergelijking van *Fsk.* en *Agr.* overgaan moet hier nog een kwestie ter sprake gebracht worden. Soms n.l. vertelt de ***Heimskringla*** iets op dezelfde wijze als *Agr.* tegenover *Fsk.* en soms iets als *Fsk.* tegenover *Agr.* Finnur Jónsson (*Litt. Hist.* II, pg. 633) zegt, dat het daarom het eenvoudigste is, één gemeenschappelike bron voor de drie werken (*Hkr. Fsk. Agr.*) aan te nemen. Wanneer nu echter uit andere plaatsen blijkt, dat Snorre *Agr.* gekend heeft, moet men aannemen, dat ook in zijn *Hákonarsaga góða* het een en ander op *Agr.* kan teruggaan en dat Snorre voor die plaatsen, die *Hkr.* hier met *Fsk.* gemeen heeft of *Fsk.* of dezelfde bron als *Fsk.* gebruikt heeft. Neemt men aan, dat *Hkr.* en *Fsk.* een gemeenschappelike bron gehad hebben, dan kan die toch niet *S.* geweest zijn, want *S.* was een zeer beknopt verhaal en een zelfde bron voor *Fsk.* – *Hkr.* moet, als zij bestaan heeft, veel uitvoeriger geweest zijn.

Uit de *Haraldzsaga ens hárfagra* blijkt m. i., dat Snorre *Agr.* gekend heeft: *Hkr.* I, 132, 18 vlg. wordt verteld, hoe Harald een kerstavond in Þoptar was en daar bezoek kreeg van Svási, een tovenaar, die de koning uitnodigde met hem naar zijn tent te gaan. Daar gekomen, geraakte Harald geheel onder de bekoring van Svási's dochter Snæfríð; hij huwde haar en kreeg enige kinderen bij haar. Toen Snæfríð stierf kon de koning niet van haar dode lichaam scheiden, daar dat er uitzag alsof Snæfríð nog leefde. Eerst na drie jaren toen Harald toestond, dat men het lijk aanraakte werd de betovering verbroken.

Dit verhaal kan men nu *Agr.* 4, 17 vlg. met precies dezelfde bewoordingen terugvinden. Reeds de woordelike overeenstemming van het gehele verhaal zou doen vermoeden, dat Snorre hier eenvoudig een stuk uit *Agr.* heeft overgenomen, maar daar komt nog één omstandigheid bij, die dit vermoeden bevestigt. Wanneer Snorre een nieuwe persoon laat optreden, leidt hij die altijd volgens de gewoonte der IJslandse schrijvers met enige woorden in. Maar hier zegt hij zonder de minste verklarende opmerking: Jólaaptan kom Svási fyrir dyrr, þá er konungr sat yfir borði, ok sendi konungi boð, at hann skyldi út ganga til hans. Ook *Agr.* heeft 4, 18: Iola aftann er haraldz sat at mat. Þa com svási furir durr oc sendi konungi boþ at hann sculdi útt ganga til hans, maar hier is al van te voren over Svási gesproken en is er verteld, dat hij een Finnenkoning en een tovenaar was. Snorre heeft hier dus het verhaal van Snæfríd overgenomen, maar verzuimd uit de vooorafgaande inleiding een opmerking over Svási in te voegen.

Wanneer Snorre *Ágrip* dus gebruikt heeft, kan een vergelijking van de *Hkr.* met *Agr.* en *Fsk.* ons niet veel leren omtrent de geaardheid van *S.*, daar op die plaatsen, waar *Agr.-Hkr.* iets gemeenschappeliks hebben tegenover *Fsk.*, *Agr.* de vermoedelike bron van *Hkr.* was.

II.

Wanneer men nu de inhoud van *S.* wil nagaan, dan kan men daar in de eerste plaats toe rekenen die episoden, die *Fsk.* en *Agr.* op dezelfde wijze vertellen en verder zal er bij verschilpunten uitgemaakt moeten worden of

één van beide geschriften van *S.* is afgeweken of dat *Fsk.* zowel als *Ágr.* daar een andere bron dan *S.* gebruikt heeft.

De volgende punten, die in *Ágr.* en *Fsk.* op dezelfde wijze voorkomen moeten nu m. i. in *S.* gestaan hebben:

1º. Het feit, dat Hákon in Engeland door koning Aðalsteinn opgevoed en gedoopt werd en bij deze inleiding een korte beschrijving van Hákons uiterlik en karakter. (*Fsk.* 24, 18–25, 4. *Ágr.* 7, 22–8, 1 en 9, 13–21, 10, 8–9).

2º. Hákon komt enige tijd na Haralds dood naar Noorwegen, is daar een jaar zonder titel en wordt dan tot koning uitgeroepen. Hákon is ongeveer twintig jaar oud, als hij in Noorwegen komt. (*Fsk.* 25, 12–15. 26, 13–16. *Ágr.* 9, 7–13 en 22–23).

3º. Erik vlucht naar koning Aðalsteinn, die hem een goede ontvangst had beloofd, krijgt het bestuur over Northumberland, gaat weer op vikingtochten uit en komt om. Na zijn dood trekt zijn vrouw Gunnhild met haar zonen naar koning Harald in Denemarken. (*Fsk.* 26, 19–25. 30, 21–22. 30, 26–31, 2. *Ágr.* 18, 5–19, 6).

4º. Hákon stelt met behulp van Þorleifr spaki een wet vast. (*Fsk.* 31, 11–12. *Ágr.* 12, 2–5).

5º. Hákon wil niet offeren, maar wordt daartoe op een þing in Mœrr in Þrándheimr gedwongen (*Fsk.* 31, 14–32, 3. *Ágr.* 11, 8–12, 2), daar de boeren dreigen hem anders uit het land te jagen.

6º. Hákon gaat met twee schepen naar Denemarken, overwint de Denen, die tien schepen hebben en komt terug in Noorwegen (*Fsk.* 32, 15–21. *Ágr.* 10, 15–22).

7º. Een kort overzicht van de slag op Freiðarey n.l., dat Hákon daar overwon, de zonen van Gunnhild vluchtten en Gamli omkwam. (*Fsk.* 32, 23–33, 2 en 33, 31–34, 5. *Ágr.* 12, 20–13, 7).

8º. Een verhaal van de slag bij Storð. Hiervan moet *S.* ongeveer verteld hebben, dat de zonen van Erik na de dood van Gamli een tijd lang rustig blijven, maar dan naar Noorwegen terugkeren en Hákon met een grote overmacht bij Storð aanvallen. Onder de aanvallers bevindt zich ook Eyvindr skreyja, die in een tweegevecht door Hákon met Kvernbit gewapend, gedood wordt, nadat de koning de hulp van Þórálfr heeft afgeslagen. Hákon zelf wordt in de slag gewond en wil dan naar Alreksstaðir gaan. (Het gehele verhaal van de slag staat in *Fsk.* 34, 10–47, 4 en *Ágr.* 13, 8–16, 24).

9º. Hákon wil naar Alreksstaðir trekken, maar sterft onderweg in Hákonarhella. Voor zijn dood berouwt het hem, dat hij van het kristendom is afgevallen en daarom weigert hij het aanbod van zijn vrienden om zijn lijk naar Engeland te voeren. Als een heiden heeft hij geleefd, dus als een heiden moet hij ook begraven worden. Zijn grafheuvel wordt in Sæheimr in Nörðhörðaland opgericht, en vriend en vijand betreurt hem. (*Fsk.* 47, 1–17. 49, 1–2, 47, 23. *Ágr.* 16, 22–17, 24).

Bij deze punten is nu nog het volgende op te merken:

Ad 1. *Fsk.* vertelt behalve het hierboven vermelde nog, dat Aðalsteinn Hákon het zwaard Kvernbit gaf, waarmee hij een molensteen door midden hieuw. Wanneer dergelijke anekdotiese verhalen in *Fsk.* voorkomen en niet

in *Ágr.* staan, heeft *Fsk.* die uit een andere bron of mondelinge overlevering vernomen. De schrijver van *Ágr.* immers heeft een zekere voorliefde voor anekdoten, terwijl de *Fsk.*-schrijver een rationalist is, en een soortgelijk verhaal zou *Ágr.* zeker uit *S.* hebben overgenomen. *S.* zal echter wel verteld hebben, dat Hákons zwaard Kvernbit heette; deze naam kent *Ágr.* immers ook.

Ad 2. De voorstelling van *Fsk.* is, dat Hákon uit eigen beweging één jaar na Haralds dood naar Noorwegen komt, en zo moet de voorstelling van *S.* ook zijn geweest. Want we kunnen aanwijzen hoe het komt, dat *Ágr.* hier afwijkt. *Ágr.* had verschillende bronnen om uit te kiezen en kombineerde ze nu. Met *T.*[1]) en *N.*[1]) vertelt *Ágr.*, dat Hákon niet uit eigen beweging naar Noorwegen kwam, maar op aandringen van „wijze mannen". In de *H. N.* regeert Eirikr bløðox één jaar na de dood van Harald en dan wordt hij verjaagd. *Theod.* laat Erik twee jaar alleen regeren en 1 jaar samen met Hákon. Evenals *Theod.* laat *Ágr.* Hákon nu twee jaar na Haralds dood naar Noorwegen komen, maar dan volgt *Ágr.* *S.* weer en vertelt, dat Hákon nu 1 jaar zonder koningstitel in Noorwegen is. (*Theod.* 7, 5–12. *H. N.* 105, 10–13).

Ad 3. Zowel *Fsk.* als *Ágr.* moeten hier beiden van de oorspronkelike tekst *S.* zijn afgeweken en naast *S.* andere bronnen gehad hebben.

Fsk. en *Ágr.* vertellen beiden, dat Erik plundertochten in het westen ondernam: *Fsk.* 27, 16 lagðiz hann i vestrviking oc heriaðe viða a vestrlond. *Ágr.* 18, 21 reþzc hann i hernoþ oc i viking viþa i vestr landum. Maar *Fsk.* vertelt hier veel meer dan *S.* ingehouden heeft en put hier voornamelik uit skaldenstrofen, die echter niet alle meegedeeld worden. *Fsk.* 27, 25, eptir fall Eiriks let Gunnilldr yrkia kvæðe um hann – oc hæfr sva, dan volgt een gedeelte van *Eiríksmál* en *Fsk.* 30, 12 sva segir oc Glumr Geirason i sinu kvæðe – zonder dat de strofen geciteerd worden[2]). Ook in dit verband vertelt *Fsk.* nog eens 30, 21 oc siðan Eirikr kom til Ænglannz, heriaði hann um oll Vestrlonnd. Het in *S.* vermelde feit wordt dus door de strofe van *Glúmr* bevestigd. Het is niet uit te maken of *Fsk.* misschien nadere biezonderheden geput heeft uit gedeelten van *Eiríksmál*, die verloren zijn gegaan. Wel is het opmerkelik hoe *Fsk.* zijn best doet om Erik te verheerliken en scherp steekt daartegen de nuchterheid van de *Ágr.*-schrijver af, die hier evenmin als in de verdere loop van zijn geschrift het verlangen heeft de noorse koningen in een al te gunstig daglicht te stellen.

In *Ágr.* 10, 1–3 wordt eerst meegedeeld, dat Erik met Gunnhild naar Denemarken vlucht, oc flyþi hann þa oc cona hans til danmarcar furst, maar 18, 5 vlg., waar een aaneengeschakeld verhaal van Eriks lotgevallen volgt staat: enn þat gorþisc þa umb eirics æfi bloþauxar, er hann flúþi úr landi

1) Gemakshalve spreek ik hier van *T.* en *N.* als van de bronnen van *Ágrip*, hetzij hier Theoderiks geschrift en de *Historia Norwegiae* mee bedoeld moeten worden of wel de stukken, waar *Ágr.* en *Theod.*, en *Ágr.* en *H. N.* uit putten.

2) Een van deze strofen is misschien, die *Hkr.* I, 173 geciteerd wordt:

Hafði for til ferju	Rǫgeisu vann ræsir
fróðr Skáneyjar góða	ráðvandr à Skotlandi
blakkríðandi bekkja	sendan seggja kindar
barnungr þaðan farna.	sverðbautinn her Gauti.

Het kan zijn, dat *Fsk.* hier op doelt, wanneer er verteld wordt, dat Erik voor Haralds dood ook in Skaane plunderde.

at han fluttisc meþ scipaliþi vestr til englans. – Op blz. 18, waar dezelfde lotgevallen van Erik worden verteld als in *Fsk.*, volgt *Ágr. S.* weer. *S.* heeft dus gehad, dat Erik dadelik naar Engeland vlucht en *Ágr.* heeft voor 10, 1–3 dus een andere bron naast *S.* gebruikt. Ook voor Eriks dood week *Ágr.* van *S.* af om *N.* te gebruiken. *Ágr.* 18, 23 oc fell eiricr i spanialandi i útilego. *H. N.* 106, 5 at ille (n.l. Ericus) in Hispaniae finibus cum piraticam exerceret, bello tentatus occubuit.

Ad 4. De naam Gulaþingslǫg kent *Ágr.* alleen. Hier is niet uit te maken of *S.* deze naam al gehad heeft, of dat *Ágr.* hem uit een andere bron haalde.

Ad 5. *Ágr.* is hier nog wat uitvoeriger en vertelt ook, dat Hákon wanneer de boeren hem willen dwingen paardevlees te eten, een doek omslaat en zo slechts in schijn mee eet. Dit laatste verhaal zal *Ágr.* wel uit een mondelinge overlevering hebben. Deze geschiedenis speelt n.l. in Throndhjem en omtrent deze streek is *Ágr.* altijd biezonder goed ingelicht; hij heeft verschillende verhalen daarvandaan, die er uitzien alsof ze van een mondelinge traditie stammen.

Ad 6. In dit gedeelte kan men weer zien, dat de *Fsk.* schrijver al meer oog voor het histories verband had dan *Ágr.* In *Fsk.* wordt de reden van Hákons tocht opgegeven: de zonen van Gunnhildr en andere vikingen deden rooftochten in Hákons gebied en om hun te straffen trekt hij er op uit. En dat de vikingen een tijd lang zo ongestraft in Noorwegen doordringen komt weer, doordat Hákon de kristelike godsdienst verzaakt heeft en daarvoor door God gestraft wordt (*Fsk.* 32, 10—13). *Ágr.* zegt dadelik na het offerverhaal ook wel 11–25 enn sva er sagt at siþann gec honum alt þyngra enn aþr, maar brengt alles toch niet zo in één verband als *Fsk.* In dit opzicht moet *Ágr.* dichter bij *S* staan dan *Fsk.*

Ad 7. Beide schrijvers *Ágr.* en *Fsk.* hebben hun oorspronkelik verhaal belangrijk uitgebreid, vermoedelik ook wel met behulp van lokaal-sagen en mondelinge overleveringen. *Fsk.* weet evenals *Ágr.*, dat van de zonen van Erik, alleen Gamli niet ontvlucht, maar omkomt. Dit heeft *S* dus gehad, maar *Ágr.* gebruikt hier zeker weer Trondhjemse sagen en vertelt, dat Gamli naar Trondhjem vlucht en daar door Hákons aanhangers achtervolgd, in het Gaulardal sneuvelt: þar sem nu er callat gamla leir af hans nafni (*Ágr.* 1, 3–6). Deze laatste opmerking steunt de veronderstelling, dat we hier met een plaatselike sage te doen hebben. *Fsk.* heeft hier ook een verhaal, dat er als een lokale sage uitziet. Daar wint Hákon de slag dank zij een list van een zekere Eigill (34, 8) þar stænndr oc bautaðar stæinn harr sem Eigill fell. Van de zonen van Erik noemen *Fsk.* en *Ágr.* verder beiden nog Harald, terwijl *Fsk.* afzonderlik Sigurd en *Ágr.* Gothorm noemt. Gamli en Harald zullen dus wel in *S* vermeld zijn.

Ad 8. Ook dit verhaal veranderen *Ágr.* en *Fsk.* elk weer op eigen wijze en daarbij staat *Ágr.* dichter bij de oorspronkelike tekst. Alleen, waar *Ágr.* meldt, dat Gunnhild met haar zonen meetrekt, zal hij iets uit *N* ontleend hebben. *Ágr.* 13, 11 þa heldo þeir brauþr er eftir voro – meþ gunhildi moþor sinni aftr i land oc heldo orrosto viþ hocon – *H. N.* 106, 18 Cui (dat is Hacon) contra nepotes suos ex fratre matremque eorum Gunnildam in ultimis annis vitae suae ferme continuum bellum fuit –.

Fsk. zoekt weer verband met het vorige verhaal te krijgen en vertelt, dat de zonen van Erik terugkomen om de dood van Gamli, waar pas over gesproken is, te wreken. (*Fsk.* 34, 20–22). *Fsk.* schuift nu midden in het verhaal een uiteenzetting in van de administratieve bepalingen door Hákon gemaakt om de bevolking bij een mogelike aanval zo spoedig mogelik onder de wapenen te krijgen. Een dergelijk verhaal zal *S* nog niet gehad hebben, wanneer we bedenken, dat *S* een zeer oude kroniek en dus vermoedelik tamelik beknopt was.

Volgens *Fsk.* zat Hákon juist aan tafel, toen de zonen van Erik naderden. Niemand dorst de koning het bericht van de aankomst brengen, behalve Eyvindr Skáldaspillir. Voor deze mededeling is de strofe van Eyvindr, Blóðøxar tea beiða enz., waarin immers uitdrukkelik gezegd wordt heldr es vant segja hersǫgn drótni, de bron. De gehele volgende episode, een beschrijving van het begin van het gevecht tot de plaats, waar Eyvindr skreyja weer optreedt (*Fsk.* 36, 5–43, 1) berust op verschillende lausa vísur en op Hákonarmál, zoals nog eens uitdrukkelik gezegd wordt *Fsk.* 38, 14 sem Oeyvindr sægir i kvæði es hann orte æftir fall Haconar[1]). Eén opmerking uit deze episode kan ook in *S* gestaan hebben, n.l., dat Hákons troepen minder in getal zijn, dan die van de aanvallers, wanneer men tenminste de inhoud van *Fsk.* 38, 7 ok take hværr sin vopn ok man ækki til saca hversso marger Daner ero um æinn Norðmann, mag vergelijken met *Ágr.* 13, 18 þar uoro fiorir of einn amót hoconi. Verder is dit gedeelte van *Fsk.* een proza-omschrijving van de aangehaalde strofen van Eyvindr.

Na de laatste geciteerde strofe uit *Hákonarmál* sluit *Fsk.* 43, 1 Oeyvindr skrœiya toc at ganga sva hart fram i orrastuna, weer aan bij *Ágr.* Alles wat in dit stukje (43, 1–17) staat, dat Eyvindr Hákon zoekt, dat Þórálfr Hákon aanbiedt tegen Eyvindr te vechten en dat Hákon weigert met de woorden mik vill hann hitta, en zelf Eyvindr doodt, staat ook in *Ágr.* 13, 20–15, 24; alleen wordt in *Ágr.* alles wat uitgebreider verteld, b.v. dat Hákon zijn helmbedekking, die Eyvindr skáldaspillir hem had opgezet, opdat niet ieder de noorse koning zou herkennen, afdoet. Verschillende zinnen uit *Fsk.* zijn woordelik in *Ágr.* terug te vinden. Men vergelijke b.v.:

Fsk. 43.	*Ágr.* 14.
oc mælti. hvar er konongr Norðmanna, hvi lœyniz hann oc þorer ægi fram at ganga at synia sic. Hværr kann sægia mer til hans. Þa svaraðe Hacon konongr, Halltu sva fram ef þu villt finna Norðmanna konong, enz.	oc spurþi hvar hann norþmanna konungr væri, hvi launisc hann nu, haltu sva vel fram ef þu vil hann hitta qaþ konung, enz.

Beiden volgen hier *S* dus en tevens vond *Fsk.* dat de inhoud van *S*

[1]) *Fsk.* heeft hier een vergissing wanneer er verder staat; oc sætti hann þat æftir þui sem Gunnildr hafðe latet yrkja um Erik sun sinn sem Oðen byði hanum hæim til Valhallar. Erik is Gunnhilds man en niet haar zoon. Hs. A heeft de woorden sun sinn niet.

bekrachtigd werd door strofen van Eyvindr skáldaspillir en Þórðr Siarekssonr [1]). *Fsk.* en *Ágr.* vertellen dan verder hoe de zonen van Erik beginnen te vluchten en dit zal dus weer in *S* gestaan hebben, maar in *Ágr.* (16, 2) sneuvelen Gormr en Erlingr. Hiervoor is *N* weer gebruikt, immers *H. N.* 107, 5 staat ceciderunt etiam duo filii Gunnildae, scilicet Gormr et Erlingr.

Zoals boven al gezegd is, heeft in *S* gestaan, dat Hákon in de arm gewond werd, maar *Ágr.* heeft hier toch nog het een en ander aan andere bronnen ontleend. Aan *T*, dat Gunnhild hier in het spel was: *Ágr.* 16, 12 enn þat er sagt at meþ gaurningom gunnhildar snærisc aftr meþ scóti, *Theod.* 10, 8 Hocon sagitta percussus est ex improviso, quod quidam imputant malitiae Gunnildar. — Uit mondelinge overleveringen heeft *Ágr.* dan misschien, dat er geroepen zou zijn: gefit rum konungsbana, wat *Fsk. Theod.* noch *H. N.* heeft. Een bewijs, dat er in ieder geval verschillende verhalen over de dood van Hákon in omloop waren geeft *Hkr.* I 216, 11 er þat margra manna sǫgn, at skósveinn Gunnhildar — kallaði: „gefi rúm konungs-bananum, ok skaut fleininum til Hákonar konungs, en sumir segja, at engi viti, hverr skaut. Eén van deze tradities heeft *Ágr.* gevolgd.

Ad 9. Ook hier stemmen *Fsk.* en *Ágr.* weer woordelik met elkander overeen.

Fsk. 47.

Þa er Hacon konungr kændi at sar hans var ban hætlegt callaðe hann til sin raðonœyti sitt. oc talaðe a marga lunnd firir astvinum sinum um þa luti er gorzk hafðu a hann dagum. oc iðraðezk hann þa þess er hann hafðe miok gort i mote guði oc cristinna manna logum i sinni meðfærð. Þa buðu vinir hans at flytia lik hans vestr til Englannz oc grafa hann þar at kirkiu. enz.

Ágr. 17.

Enn er konungr sa at at honum leiþ þa iþraþesc hann mióc mótgerþa viþ guþ. vinir hans buþu honum at fǫra lic hans til englans vestr oc iarþa at kirkiom. enz.

Aan het slot heeft *Fsk.* enige afwijkende punten; *Ágr.* weet er niets van, dat Hákon een brief naar Gunnhilds zonen zendt en het is niet uit te maken, waar *Fsk.* dit vandaan haalt. *S* heeft, daar èn *Fsk.* en *Ágr.* daarover spreken, zeker gehad, dat vriend en vijand Hákon betreurt, maar zoals we al vaker gezien hebben, bevestigt *Fsk.* dit weer door enige strofen van Eyvindr skádaspillir.

---

1) *Fsk.* strofe 47 wordt ook geciteerd Hkr. I 215. De eerste helft luidt:
Veitk, at beit enn bitri
byggving meðaldyggvan
bulka skíðs ór bǫdum
benvǫndr konungs hǫndum.
Finnur Jónsson *Skjaldedigtning* I B 63 vertaalt: Jeg ved, at det hvasse sværd, svunget med bægge kongens hænder, bed den lidet brave skibsbeboer, (viking, Alf askmand vistnok). Ik geloof echter, dat hij ten onrechte meðaldyggvan bulka skíðs byggving als Alf opvat. Hkr. zegt immers þá drap Þórálfr Álf askmann en in de strofe staat, dat Hákon de viking doodde en daar hier geen verdere vikingen genoemd worden moeten de woorden medald. b. sk. byggving op Eyvindr skreyja slaan, te meer daar ook *Fsk.* deze strofe inleidt met de woorden: Aðra visu orte hann um fall Oeyvinda skræyiu.

Hákons moeder Þóra mostrstǫng met de verklaring van haar bijnaam wordt in dit verband alleen in *Ágr.* genoemd en staat zeer storend in het verhaal. Het is weer één van de anekdoten, die *Ágr.* met voorliefde invoegt.

Wat is nu de chronologie van *S* geweest?

In *Fsk.* vinden we de volgende chronologiese opmerkingen:

Een jaar na Haralds dood komt Hákon in Noorwegen (25, 12),
een jaar is Hákon in Noorwegen zonder koningstitel (26, 14),
toen Hákon in het land kwam was hij 20 jaar (26, 16),
in Hákons 16e regeringsjaar viel het þing in Throndhjem (31, 14),
in Hákons 17e regeringsjaar gaf hij Tryggvi de koningstitel (32, 6),
in Hákons 20e regeringsjaar kwamen de zonen van Erik blødox (32, 23),
Hákon regeerde 26 jaar (47, 22).

Tussen de dood van Harald en de dood van Hákon verlopen 28 jaar, waarvan er 26 behoren tot Hákons regeringstijd.

Volgens *Ágr.* verlopen er ook 28 jaren tussen de dood van Harald en de dood van Hákon. Immers 2 jaren na Haralds dood komt Hákon in het land (9, 7), 1 jaar is hij zonder koningstitel in Noorwegen (9, 13), dan regeert hij 15 jaar (12, 5), het jaar daarop komen Eriks zonen (12, 5). Weer 9 jaren na dit genoemde jaar komen de zonen van Erik voor de tweede maal (13, 8) en dan sterft Hákon. We krijgen dus een tijdsverloop van $12 + 1 + 15 + 1 + 9 = 28$ jaren.[1])

Vermoedelik zal *S* nu wel een tijdsverloop van 28 jaren gehad hebben voor Hákons verblijf in Noorwegen. We hebben al gezien, dat *S* ook had, dat Hákon 2 jaren na Haralds dood koning werd. De opmerking van *Fsk.* aan het slot van de ***Hákonarsaga***, dat Hákon 26 jaar geregeerd heeft is dan in overeenstemming met *S*; het aantal regeringsjaren van Hákon in *Ágr.* stemt overeen met *Theod.* 9, 8 Hocon regnavit annis viginti quinque. De jaartallen van de twee invallen van Eriks zonen verschillen echter weer bij *Ágr.* en *Theod. Fsk.* staat hier dus dichter bij *S* dan *Ágr.* Dat *Fsk.* nu ook in de jaartallen der zeegevechten *S* volgt en *Ágr.* hier op andere tradities berust is wel waarschijnlik, maar niet met zekerheid te zeggen.

Wanneer we nu resumeren, wat hierboven gezegd is, dan moet de inhoud van *S* voor de Hákonarsaga ongeveer de volgende geweest zijn: Hákon, die in Engeland door koning Aðalsteinn werd opgevoed kwám één jaar na Haralds dood op twintigjarige leeftijd uit eigen beweging naar Noorwegen en bleef daar één jaar zonder dat hij de koningstitel had. Toen werd hij door de Noren tot koning uitgeroepen. (Hierbij een korte beschrijving van Hákons uiterlik en karakter). Erik vluchtte naar Aðalsteinn, die hem een goede ontvangst had beloofd en kreeg daar het bestuur over Northumberland. Hij ging weer op vikingtochten uit en sneuvelde, waarna zijn vrouw Gunnhild met haar zonen de wijk naar Denemarken nam. Hákon stelde met behulp van Þorleifr spaki een wet vast. Toen hij niet op heidense wijze wilde offeren werd hij daartoe door de boeren gedwongen. Hákon overwon op een tocht naar Denemarken met twee schepen de Denen, die er tien hadden. De zonen van Erik kwamen in Noorwegen terug, en hadden op

1) Zie Gjessing, ***Ares og Sæmunds Tidsregnimg***, pg. 4 vlg.

Freiðarey een gevecht met Hákon. Ze moesten vluchten, maar Gamli kwam om. Daarna hielden ze zich een tijd rustig, maar ze kwamen terug en vielen Hákon met een grote overmacht bij Stord aan. Een der aanvallers was Eyvindr skreyja. Hij zocht Hákon in een tweegevecht en werd met het zwaard Kvernbit door de koning gedood. Te voren had Hákon de hulp van Þórálfr afgewezen. Hákon, in de slag gewond, wilde naar Alreksstaðir gaan, maar stierf onderweg in Hákonarhella. Voor hij stierf sprak hij zijn berouw uit over zijn afval van het kristendom en daarom wilde hij het aanbod van zijn vrienden om zijn lijk naar Engeland te voeren niet aannemen. In Sœm in Nordhordland werd zijn grafheuvel opgericht.

Zo ongeveer zal de voornaamste bron, waaruit *Fsk.* en *Ágr.* hun verhaal van Hákons leven putten er uitgezien hebben. Beiden zijn hier vaak van afgeweken. *Fsk.* in de eerste plaats, omdat voor deze schrijver de Skaldenverzen reeds de meest geloofwaardige en voornaamste bron uitmaken, al weet hij nog niet zo veel uit een gedicht te halen als Snorre. Maar wanneer twee bronnen met elkaar in strijd zijn, geeft hij de voorkeur aan het skaldenvers. Ook worden er gedichten ingevoegd om de personen van Erik en Hákon te verheerliken; dit laatste is trouwens in overeenstemming met de indruk, die we van deze schrijver krijgen, nl. dat hij zijn geschiedverhaal niet onpartijdig heeft opgesteld, maar bij konflikten steeds de zijde van de noorse koningen kiest.

Hier en daar moet *Fsk.* ook wat uit mondelinge tradities ingevoegd hebben. Bovendien vinden we bij *Fsk.* een streven om de zaken in hun logies verband voor te stellen, al is de schrijver ook hier alweer verre de mindere van Snorre. *Ágr.* is enige malen van *S* afgeweken om van *N.* of *T.* gebruik te maken. Hier is nog geen streven om een histories verband tussen de verschillende gebeurtenissen te zoeken. Vaak worden in het verhaal anekdoten ingeschoven en er wordt een vrij sterk gebruik gemaakt van mondelinge overleveringen en lokale sagen. *Ágr.* put zijn stof nog niet uit strofen. *Ágrs.* stijl is minder persoonlik dan die van *Fsk.*; er wordt hier nog op de droge, nuchtere manier van een oude kroniek verteld.

Ging *S* nu nog verder dan de dood van Hákon enn góði? Onmogelik is dat niet, maar er zijn toch niet veel feiten, die dat doen veronderstellen. Voor de levensbeschrijving van Haraldr gráfeldr verschillen *Ágr.* en *Fsk.* aanmerkelik van elkaar. *Fsk.* geeft in het eerste gedeelte van Haralds saga eigenlik alleen een proza-omschrijving van strofen van Glúmr en Eyvindr skáldaspillir, en dan wordt er gesproken over de dood van enige broeders van Harald, over tochten van Harald, die *Ágr.* niet kent. Met c. 14 begint *Fsk.* de geschiedenis van Hákon jarl en zijn voorvaderen en in dat verhaal wordt ook het laatste gevecht van Haraldr gráfeldr en zijn dood meegedeeld. Voor dit laatste gedeelte heeft *Fsk.* de verloren gegane jarlasaga gebruikt.

Ágr. vertelt, dat Harald met zijn broeders na de dood van Hákon naar Noorwegen komt. Harald is hun aanvoerder en in dit verband wordt een gedeelte van een strofe aangehaald. Harald regeerde 15 jaren. Met *Theod.* wordt nu verteld hoe Harald op aanraden van Gunnhild een streng bestuur voerde. Dan volgt de dood van Haralds broeder Sigurð en Haralds eigen dood. Voor de dood van Sigurð heeft *Ágr.* gebruik gemaakt van *N*, maar

zo, dat *N* gedeeltelik gekorrigeerd werd en voor deze korrektie kan *S* gebruikt zijn. Bugge[1]) meende, dat *Ágr.* hier niet twee bronnen gebruikt kan hebben en hij polemiseert tegen Storm[2]), die gezegd had, dat *Ágr.* hier berustte op de ***Historia Norwegiae*** en een onbekende bron. Bugge is nl. de mening toegedaan, dat *Ágr.* wanneer hij twee bronnen voor zich had, waarvan een, de *H. N.*, het histories onjuiste had, en de andere het juiste, niet die twee bronnen gekombineerd zou hebben, maar eenvoudig de juiste gebruikt zou hebben; de *H. N.* moet volgens Bugge op dezelfde bron teruggaan als *Ágrip*, maar de feiten, die in de bron juist stonden, verkeerd hebben weergegeven.

Wanneer men echter de teksten van *H. N.*, *Ágr.* en *Fsk.* vergelijkt, dan moet men door de overeenkomstige bewoordingen, van *Fsk.* en *Ágr.* aan de ene, en van *H. N.* en *Ágr.* aan de andere kant, tot de konklusie komen, dat *Ágr.* hier *N* voor zich had en die met *S* gekorrigeerd heeft. *Ágr.* 20, 7 vlg. zegt Sva er sagt at uorsar gerþo faur at haraldi konungi oc þeim brauþrom oc sigurþi aþingi eino oc vildo taka af lifi enn þeir comosc undan. Enn þeir dropo siþan sigurþ slefo aalrecsstoþom var þar flocs foringi vemundr volobriotr drap hann sigurþ maþr sa er het þorkel claypr, er sigurþ hafþi tekit kono hans nauþga lagþi hann sigurþ gegnnom meþ sverþi. Oc hefnndi hans þegar hirþmaþr hans sa er het erlingr gamle.

Fsk. 57, 6 vlg. Sva er sagt at Sigurð slefo broðor Harallz konongs drap Klypr hersir broðor sunr Þorlæifs spaka, son Þorðar Horða Kara sonar, oc var þat til saca at Sigurðr hafðe tækit cono Klyps nauðga. Klypr lagðe Sigurð i giognum með sværði. En hans hæmndi hirðmaðr hans er het Sigurðr enn gamle. *H. N.* 108, 2 vlg. Sed Sigwardus a plebeis Worsorum principante Wemundo volubrist in concilio cum multis occisus est, Gunrodum vero in villula Alrecstadum — quidam Thorkellus clyppr nominatus, cujus uxorem invitam stupraverat, gladio perfossum vita privavit, quem unus de stipendiariis suis nomine Erlingus senex viriliter vindicavit.

Ágr. neemt wel uit *N* over, dat de Vörsen Harald en Sigurð op een thing aanvielen, maar hij laat Sigurð daar ontvluchten, omdat hij uit *S* weet, dat Sigurð door Þorkell klypr werd gedood. Ook wist hij, dat Gunnrød later nog leefde en de dood van Gunnrød uit *N* laat hij dus weg, maar de voorstelling van de dood van Sigurð uit *S* en van Gunnrød en Sigurð uit *N* verwerkt hij tot een gekombineerd verhaal van de moord op Sigurðr slefa.

Fsk. en *Ágr.* hebben nu verder geen gemeenschappelike punten van overeenstemming tegenover de andere konunga sǫgur. *Fsk.* steunt voor het verhaal van Hákon jarl, dat op de Haraldssaga gráfeldar volgt, op strofen, een verloren gegane jarlasaga, en eveneens verloren sagen over de Deense koningen en de Jómsvikingen.

We weten niet of *Ágr.* voor het gedeelte, dat op de dood van Eiriks zonen volgt, *N* gebruikt heeft, aangezien in de ***Hist. Norw.*** niet over de dood van Haraldr gáfeldr gesproken wordt. Vermoedelik is dit stuk in de

---

1) *Aanb.*, 1873, pg. 5.
2) *Aanb.*, 1871, pg. 410–431.

H. N. weggevallen, maar we kunnen er niet over oordelen, hoe voor dit verloren stuk de verhouding tot *Ágrip* geweest is.

Het laatste spoor, dat we van *S* kunnen ontdekken is dus de dood van de zonen van Eirikr. Misschien vertelde *S* na de geschiedenis van Hákon enn góði nog even in het kort hoe het de zonen van Erik verging. Verdere aanwijzingen, dat *S* de geschiedenis nog verder voortzette, zijn er m. i. niet te vinden.

Amsterdam. SOPHIE A. KRIJN.

WILHELM BUSCH UND DER HUMOR.

Der deutsche Dichter Wilhelm Busch teilt das Schicksal mancher seiner Landsleute. Im Ausland wenig bekannt und noch viel weniger geschätzt, ist er in seinem Vaterland immer mehr zum Lieblingsdichter der Kleinbürger geworden, dessen kostbar gebundene, meistens sehr abgegriffene Werke in zwei mächtig dicken Bänden auf den mit gestickten Decken geschmückten Sofatischen der deutschen Mittelklasse selten fehlen. Die Herzen der Kinder hat er erobert mit den genial-komischen, von ihm selbst gezeichneten Bildern, den Erwachsenen ist er teuer geworden durch den gemütlichen Humor, den behaglichen Spott und die frappante Lebenswahrheit seiner Menschendarstellung in seinen größeren Verserzählungen, während seine Werke eine rechte Fundgrube von Zitaten sind, die, sich dem Gedächtnis durch ihre bizarre Form und ihren grotesken Inhalt leicht einprägend, sich auf alle Geschehnisse des Lebens anwenden lassen.

Dieser Verehrung in breiten Schichten des deutschen Volkes fehlt es zweifelsohne nicht an Existenzberechtigung, wenn auch andrerseits gerade sie in erster Linie die Ursache davon ist, daß Busch im Ausland einen so geringen Erfolg gehabt hat. Denn gerade dieses ausgesprochen Deutsche, dieses gemütlich und wohlwollend Komische, diese scheinbare Alltäglichkeit und Spießbürgerlichkeit haben gleichsam eine Scheidewand aufgeführt zwischen ihm und denjenigen Schichten des Auslands, die durch ihre Bildung imstande sein würden, den Dichter zu genießen.

Und in dieser Lage von Wilhelm Busch liegt eine Tragik eigner Art. Denn sowohl die Verehrung des eignen Volkes als die Verkennung außerhalb desselben beruht auf einem gründlichen Mißverständnis. Denn im tiefsten Grunde ist Busch durchaus nicht diese Fliegende-Blätter-Figur, dieser gutmütige alte Onkel, welcher den Kindern so hübsche Geschichten erzählt und so schöne Bilder zeichnen kann und nicht mit Unrecht ist er auf dem Titelblatt seiner einzeln erschienenen Werken mit eine Maske vor dem Gesicht abgebildet. Gewiß, auch diese Maske ist eine Realität, sogar eine überaus amüsante, was man von den meisten Realitäten kaum behaupten kann, aber es ist nicht der eigentliche Busch. Wer den sucht, wird gut daran tun, wenn er nicht zu seinen illustrierten Werken greift, obwohl auch hier für gut geschulte Augen die eigentlichen Gesichtszüge des Dichters deutlich genug zu erkennen sind. Sondern er halte sich an die beiden kleinen Gedichtsammlungen ohne Bilder: *Die Kritik des Herzens* (1874) und *Zu guter Letzt* (1904).

Hier mehr als irgendwo sonst liegt Busch' Weltanschauung klar zu Tage. Und es stellt sich heraus, daß auch bei ihm, wie bei allen echten Humo-

risten, der tiefere Untergrund derselben der schonungsloseste Pessimismus ist. Es lohnt schon die Mühe bei dieser Tatsache einen Augenblick zu verweilen. Der Begriff **Humor** ist nichts weniger als scharf umschrieben oder unzweideutig und wird auch im täglichen Leben vielfach für jede Schattierung des Komischen im weitesten Sinne verwendet. Es kann natürlich nicht meine Absicht sein hier zu versuchen eine Definition desselben aufzustellen, man vergönne mir aber einige wichtige Momente beiläufig zu berühren.

Jeder **Humor** im engeren Sinne setzt eine gewisse Gebrochenheit des Lebensansicht voraus, ein Gefühl für den unendlichen Abstand zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen der Welt, wie sie vom Standpunkte des Individuums oder des allgemeinen Normbewußtseins sein sollte, und der Welt, wie sie in der Tat ist. Aber diese Empfindung der Spannung zwischen dem Seienden und dem Seinsollenden macht noch keineswegs den Humoristen. Dazu wird eine Überbrückung der Kluft erfordert, eine Einsicht in die Notwendigkeit dieser Spannung, eine Resignation dem Unerreichbaren gegenüber, ein Lächeln sowohl angesichts der höchsten Lebensziele als der niedrigsten Äußerungen der Wirklichkeit. Ohne Kampf kein Humor, aber ebensowenig ohne Versöhnung.

Gewöhnlich ist die Möglichkeit dieser Versöhnung im Keime schon in den streitenden Elementen selbst vorhanden und namentlich bei Busch ist dies sehr deutlich zu erkennen.

Sein Pessimismus besteht aus zwei heterogenen und doch wieder verwandten Bestandteilen. Einerseits quält ihn die Einsicht in die geringe moralische Trefflichkeit der Menschennatur, andererseits hat er mit schmerzlicher Deutlichkeit die Erfahrung gemacht, daß zwischen dem sittlichen Wert der Individuums und dem diesem Individuum zufallenden Lustquantum nicht der geringste Zusammenhang besteht.

Diese letztere, gewöhnlich „eudämonistisch" genannte Form des Pessimismus kann sich in sehr verschiedener Gestalt zeigen. Es gibt Naturen, welche die Welt so ansehen, alsob jedes höhere Streben erbarmungslos niedergemäht werde von der bösen Macht, die dieses Leben regiert, alsob große Begabung durch eine geheimnisvolle Kausalität immer großes Leid zur Folge habe und jedes Glück dazu bestimmt sei wie mit einer Riesenfaust zerschmettert zu werden. Zu diesen gehört Busch nicht. Ihm ist vielmehr die Wahrheit evident geworden, daß das Schicksal sich nicht der Keulenschläge bedient, sondern der Nadelstiche; daß derjenige, der frohen Mutes sein Haus verläßt um in den Kampf des Lebens einzugreifen, keineswegs vom jähen Blitz getroffen zu werden, sondern vielmehr von einer Wespe gestochen zu werden pflegt; daß unsre höchsten Stimmungen uns nicht durch bittern Herzenskummer verleidet werden, sondern durch ein Haar in unsrer Feder oder eine Fliege in unsrer Teetasse; daß unsre besten Absichten scheitern, nicht an der tückischen Bosheit unsrer Mitmenschen, sondern an einem verlorenen Kragenknopf oder einem gerissenen Schuhriemen. Diese etwas herbe Schattierung der pessimistischen Lebensanschauung hat eine meisterhafte Darstellung gefunden in Friedrich Theodor Vischers Roman ***Auch Einer***, wo für diese eigentümlich teuflische Gewalt des Kleinen die charakterische Formel **„die Tücke des Objekts"**, geprägt wird. Und von

dieser „Tücke" sprechen manche von Busch' bewußt kunstlosen Gedichtchen, wenn auch der Gefühlston ein ganz andrer ist als bei Vischer, weniger tiefsinnig metaphysisch, aber auch weniger individuell-subjektiv.

Ein paar Beispiele seien erlaubt:

„Ich meine doch, so sprach er mal,
Die Welt ist recht pläsirlich.
Das dumme Geschwätz von Schmerz und Qual
Erscheint mir ganz ungebührlich.

Mit reinem kindlichem Gemüth
Genieß ich, was mir beschieden,
Und durch mein ganzes Wesen zieht
Ein himmlischer Seelenfrieden. –

Kaum hat er diesen Spruch gethan,
Aujau! so schreit er kläglich.
Der alte hohle Backenzahn
Wird wieder mal unerträglich."

Die Arglist der bösen Mächte ist hier augenfällig. Oder:

„Ich wußt, sie ist in der Küchen,
Ich bin ihr leise nachgeschlichen.
Ich wollt' ihr ewige Treue schwören
Und fragen willst du mir gehören.

Auf einmal aber stutzte ich,
Sie kramte zwischen dem Gewürze;
Dann schnäuzte sie und putzte sich
Die Nase mit der Schürze."

Eine relativ erhabene Stimmung wird durch eine kleine Lebensfutilität vernichtet. Wieder einigermaßen anders, allein derselben Gefühlssphäre angehörend:

„Die Liebe war nicht geringe,
Sie wurden ordentlich blaß;
Sie sagten sich tausend Dinge
Und wußten noch immer was.

Sie mußten sich lange quälen,
Doch schließlich kam's dazu,
Daß sie sich konnten vermählen.
Jetzt haben die Seelen Ruh.

Bei eines Strumpfes Bereitung
Sitzt sie im Morgenhabit;
Er liest in der Kölnischen Zeitung
Und theilt ihr das Nötige mit."

Ich brauche wohl kaum auf die tiefe Bitterkeit der letzten Strophe aufmerksam zu machen. Tiefer in der Sphäre der Tücke des Objekts verankert ist folgendes Gedicht:

UNBERUFEN.

„Gestützt auf seine beiden Krücken,
Die alte Kiepe auf dem Rücken,
Ging durch das Dorf ein Bettelmann
Und klopfte stets vergeblich an.
Erst aus dem allerletzten Haus
Kam eine gute Frau heraus,
Die grad den dritten Mann begraben,
Daher geneigt zu milden Gaben,
Und legt in seines Korbes Grund
Ein Brod von mehr als sieben Pfund.
Ein schmaler Steg führt gleich danach
Ihn über einen Rauschebach.
Jetzt hab ich Brod, jetzt bin ich glücklich!
So rief er froh, und augenblicklich
Fiel durch den Korb, der nicht mehr gut,
Sein Brod hinunter in die Fluth,
Das kommt von solchem Übermuth."

Schließlich noch ein Gedicht, das wieder hauptsächlich die teuflische Seite der Realität mehr oder weniger grell beleuchtet:

DUNKLE ZUKUNFT.

„Fritz, der mal wieder schrecklich träge,
Vermuthet, heute gibt es Schläge,
Und knöpft zur Abwehr der Attacke
Ein Buch sich unter seine Jacke,
Weil er sich in dem Glauben wiegt,
Daß er was auf den Buckel kriegt.
Die Schläge trafen richtig ein.
Der Lehrer meint es gut. Allein
Die Gabe wird für heut gespendet
Mehr unten, wo die Jacke endet,
Wo Fritz nur äußerst leicht bekleidet
Und darum ganz besonders leidet.
Ach, daß der Mensch so häufig irrt
Und wie recht weiß was kommen wird."

Was all diese Beispiele zusammenhält ist die Stimmung des Mißtrauens gegenüber den Mächten der Wirklichkeit, das Gefühl der Unsicherheit, die Empfindung, daß man schutzlos den Ränken lauernder Dämonen ausgesetzt ist, die keine Gelegenheit vorübergehen lassen, uns zu quälen und uns jeden Genuß zu verleiden.

Dies ist aber nur die eine Seite von Busch' Pessimismus. Die andere wird gebildet von dem schmerzlichen Bewußtsein der sittlichen Minderwertigkeit der Menschengeschlechts als solches. Scheinbar steht dieses Motiv in keinerlei Zusammenhang mit dem vorigen. Man könnte sich sehr gut eine Welt denken, einzig bevölkert mit moralisch hochstehenden Geschöpfen, – wie absurd

dies auch an sich klingen mag —, welche hartnäckig von bösartigen übermenschlichen Mächten verfolgt würden.

Dennoch ist ein verbindender Faktor wohl vorhanden. Ebensowenig wie der eudämonistische Pessimismus von Busch einen großartigen, einen eigentlich tragischen Charakter zeigt, ebensowenig ist dies der Fall bei der ethischen Seite desselben. Er hält die Menschen keineswegs für moralisch entsetzlich tief gesunkene und verbrecherische Wesen, für „erhabene Verbrecher" und abgründige Teufel, vielmehr für kleinliche Egoisten, für eifersüchtige, bösartige Zwerge, deren sündige Neigungen mehr zu einem Lächeln reizen als zu großer sittlicher Entrüstung. Böse Pygmäen sind es, keine gefallenen Engel und ihre nächsten Verwandten sind — die Affen.

Man urteile selbst:

DIE AFFEN.

„Der Bauer sprach zu seinem Jungen:
Heut in der Stadt da wirst du gaffen,
Wir fahren hin und seh'n die Affen.
Es ist gelungen
Und um sich schief zu lachen,
Was die für Streiche machen
Und für Gesichter,
Wie rechte Bösewichter.
Sie krauen sich,
Sie zausen sich,
Sie hauen sich,
Sie lausen sich
Beschnuppern dies, beknuppern das,
Und keiner gönnt dem andern was,
Und essen thun sie mit der Hand,
Und alles thun sie mit Verstand
Und Jeder stiehlt, als wie ein Rabe.
Paß auf, das siehst du heute.
Oh Vater, rief der Knabe,
Sind Affen denn auch Leute?
Der Vater sprach: Nun ja,
Nicht ganz, doch so beinah."

Und diese selben Menschengesichter blicken auch aus seinen andern Gedichtchen; bald beherrscht sie die Schadenfreude:

„Wenn mir mal ein Malheur passirt,
Ich weiß, so bist du sehr gerührt,
Du denkst, es wäre doch fatal,
Passirte dir das auch einmal.
Doch weil das böse Schmerzensding
Zum Glück an dir vorüberging,
So ist die Sache anderseits
Für dich nicht ohne allen Reiz.
Du merkst, daß die Bedaurerei
So eine Art von Wonne sei",

bald führt sie auf ihren Wegen der listige Egoismus:

DRUM.

„Wie dunkel ist der Lebenspfad
Den wir zu wandeln pflegen.
Wie gut ist da ein Apparat
Zum Denken und Erwägen.

Der Menschenkopf ist voller List
Und voll der schönsten Kniffe;
Er weiß wo was zu kriegen ist
Und lehrt die rechten Griffe.

Und weil er sich so nützlich macht
Behält ihn jeder gerne.
Wer stehlen will, und zwar bei Nacht
Braucht eine Diebslaterne",

oder aber die versteckte Lüsternheit glänzt in den Augen:

REUE.

„Die Tugend will nicht immer passen,
Im ganzen läßt sie etwas kalt,
Und daß man eine unterlassen,
Vergißt man bald.

Doch schmerzlich denkt manch alter Knaster,
Der von vergangnen Zeiten träumt,
An die Gelegenheit zum Laster,
Die er versäumt."

Auch der Neid fehlt nicht:

BEFRIEDIGT.

„Gehorchen wird jeder mit Genuß
Den Frauen den hochgeschätzten,
Hingegen machen uns meist Verdruß
Die sonstigen Vorgesetzten.

Nur wenn ein kleines Mißgeschick
Betrifft den Treiber und Leiter,
Dann fühlt man für den Augenblick
Sich sehr befriedigt und heiter.

Als neulich am Sonntag der Herr Pastor
Eine peinliche Pause machte,
Weil er den Faden der Rede verlor,
Da duckt sich der Küster und lachte."

Der Anblick ist recht wenig erhebend. Der Mensch, — man kann es kaum besser ausdrücken —, ein Kobold und ein nicht sehr erfolgreicher

Kobold, der gequält und behindert wird von einem ähnlichen, aber mächtigerem Wesen von bedeutend dämonischerer Natur.

Dennoch hat Busch sich mit diesem Weltbild versöhnen können und in dieser Versöhnung liegt der Humor, der ihn zu der gelassenen Bemerkung veranlaßt:

„Wie schad', o Mensch, daß dir das Gute
Im Grunde so zuwider ist",

und der seinen Höhepunkt erreicht in folgendem Gedicht:

„Es sitzt ein Vogel auf dem Leim,
Er flattert sehr und kann nicht heim.
Ein schwarzer Kater schleicht herzu,
Die Krallen scharf, die Augen gluh.
Am Baum hinauf und immer höher
Kommt er dem armen Vogel näher.
Der Vogel denkt: Weil das so ist,
Und weil mich doch der Kater frißt,
So will ich keine Zeit verlieren
Und noch ein wenig quinquiliren
Und lustig pfeifen wie zuvor.
Der Vogel, scheint mir, hat Humor."

Bisher haben wir keinerlei Veranlassung gehabt uns die Frage vorzulegen, ob und in wiefern Busch' Lebensanschauuug vielleicht literarisch beeinflußt sein könnte. Dieser humoristische Pessimismus macht wohl den Eindruck der Originalität. Aber einige andere Gedichte stimmen uns nachdenklich.

Welch ein eigentümlich metaphysischer Ton klingt uns aus diesen so einfachen Zeilen entgegen:

„Ich saß vergnüglich bei dem Wein
Und schenkte eben wieder ein.
Auf einmal fuhr mir in die Zeh
Ein sonderbar pikantes Weh.
Ich schob mein Glas sogleich beiseit
Und hinkte in die Einsamkeit
Und wußte, was ich nicht gewußt;
Der Schmerz ist Herr und Sklavin ist die Lust."

und wie merkwürdig philosophisch formuliert gibt *Busch* uns seinen Traum vom Nirvana:

„Im Hochgebirg vor seiner Höhle
Saß der Asket;
Nur noch ein Rest von Leib und Seele
In folge äußerster Diät.
Demüthig ihm zu Füßen kniet
Ein Jüngling, der sich längst bemüht
Des strengen Büßers strenge Lehren
Nachdenklich prüfend anzuhören.
Grad schließt der Klausner den Sermon

Und spricht: Bekehre dich, mein Sohn.
Verlass das böse Weltgetriebe.
Vor allem unterlaß die Liebe,
Denn grade sie erweckt aufs Neue
Das Leben und mit ihm die Reue.
Da schau mich an. Ich bin so leicht,
Fast hab ich schon das Nichts erreicht,
Und bald verschwind ich in das reine
Zeit-, raum- und traumlos All und eine."

Und wie geheimnisvoll unbegreiflich ist der Ausweg aus den mühseligen Rätseln des Lebens, wovon der Dichter spricht:

„Wärst du wirklich so ein rechter
Und wahrhaftiger Asket,
So ein Welt- und Kostverächter,
Der bis an die Wurzel geht;

Dem des Goldes freundlich Blinken,
Dem die Liebe eine Last,
Der das Essen und das Trinken,
Der des Ruhmes Kränze haßt.

Das Gekratze und Gejucke,
Aller Jammer hörte auf;
Krachs! mit einem einz'gen Rucke
Hemmtest du den Weltenlauf."

Der philosophische Kommentar zu diesen Gedichten ist nicht so sehr schwer zu finden. Einige Parallelstellen mögen die Absicht des Dichters verdeutlichen:

„Alle Befriedigung oder was man gemeinhin Glück nennt, ist eigentlich und wesentlich nur negativ und durchaus nie positiv."

„Der Grund hiervon ist, daß der Schmerz, das Leiden, wozu aller Mangel, Entbehrung, Bedürfniß, ja jeder Wunsch gehört, das Positive, das Unmittelbar Empfundene ist."

„Dem Allen entspricht die wichtige Rolle, welche das Geschlechtsbedürfniß in der Menschenwelt spielt, als wo es eigentlich der unsichtbare Mittelpunkt alles Thuns und Treibens ist und trotz allen ihm übergeworfenen Schleiern überall hervorguckt."

„An die Befriedigung jenes heftigsten aller Triebe und Wünsche knüpft sich der Ursprung eines neuen Daseyns, also die Durchführung des Lebens, mit allen seinen Lasten, Sorgen, Nöthen und Schmerzen, von Neuem."

„Der Wille wendet sich nunmehr vom Leben ab, ihm schaudert jetzt vor dessen Genüssen, in denen er die Bejahung desselben erkennt. Der Mensch gelangt zum Zustande der freiwilligen Entsagung, der Resignation, der wahren Gelassenheit und gänzlichen Willenslosigkeit."

„Das Phänomen wodurch dieses sich kund giebt, ist der Übergang von der Tugend zur Askesis."

„Aufgehoben ist jetzt die Mannigfaltigkeit stufenweise folgender Formen,

aufgehoben mit dem Willen seine ganze Erscheinung, endlich auch die allgemeinen Formen dieser, Zeit und Raum. Kein Wille: keine Vorstellung, keine Welt."

Hier liegt offenbar die Grundlage, worauf Busch' so eben noch etwas rätselhaft klingende Äußerungen beruhen, kein andrer als Schopenhauer hat einen solchen Einfluß auf seine Lebensanschauung gehabt. Wie sehr überhaupt gerade dieser Philosoph für den humoristisch veranlagten Geist großen Reiz besitzt, beweist am besten das Beispiel Wilhelm Raabes, dessen tiefste und feinste Werke gleichsam durchsäuert sind von dem Geist, der in den beiden Teilen von Schopenhauers Hauptwerk, *die Welt als Wille und Vorstellung* beschlossen liegt.

Wir haben es also in der Lebensanschauung des Dichters Busch zu tun mit einem durch spätere Lektüre genährten Pessimismus, der schließlich doch den Ausweg zur Versöhnung gefunden hat, wenn auch ein ziemlich bedeutender Niederschlag der Bitterkeit geblieben ist. Ganz des Dichters Eigentum ist dabei die Ansicht, als würde das Weltgeschehen von einem bösartig-tückischen, den Menschen nicht grade freundlich gesinnten Dämon regiert; wohl auch seine Überzeugung von der sittlichen Schwäche und Kleinheit, ja Minderwertigkeit des Menschen, während für den metaphysischen Unterbau dieser Welt und für den ungläubig scherzhaft angedeuteten Ausweg aus diesem komischen Elend ihm Schopenhauer das Material geliefert hat.

Hilversum. TH. C. VAN STOCKUM.

ADDENDA TO *THE PRONUNCIATION OF WORD*[1]).

Owing to an oversight no mention was made of the fact that *wurd(ę)* also occurs a few times in the *Paston Letters*. The examples are:

1450, Marg. P. 78/113 *wurd;* 1459(?) Will. Jenny, 970/427 *wurd;* 1460 Will. P. 350/515 *wurdes;* 1476(?) Eliz. Brews 781/168 *wurde;* 1477 Thomas Kela 785/175 *wurde;* 1487 Sir Edm. Bedyngfeld 894/334 *wurde* (bis). In 1465 Marg. P. spells *wourde,* 529/239.

Further it is worth noting that in the *Three Metrical Romances,* in the Lancashire dialect of the 14th century, edited by Robson (Camden Soc.) only *u*-spellings occur, viz.:

wurd, Sir Amadace LXIII, 8; *wurdis, Anturs of Arthur* L, 11; *wurdus, Anturs* XX, 11; *Amadace* XIV, 9; LX, 2; *Avowynge of Arther* XXVII, 13; XXIX, 9.

Finally, *wurdys* is also found in the prose version of *The Gast of Gy,* of the second half of the 14th century, Schleich, XVII, 32.

Amsterdam. W. VAN DER GAAF.

BEVY AND *GALAXY.*

According to the *New English Dictionary on Historical Principles,* the word *bevy* is the proper term for a company of maidens or ladies, of roes, of quails or of larks.

1) See *Neophilologus,* IV, 2, p. 146.

As such it was, and is, frequently used, as several quotations in this Dictionary prove, to which may be added the following instances:

1. none here, he hopes,
In all this noble *bevy*, has brought with *her*
One care abroad. (W. Shakespeare, *Henry VIII*, I, 4. 4).

2. They on the plain
Long had not walked when from the tents, behold,
A *bevy* of fair women richly gay
In gems and wanton dress
(Milton, *Par. Lost*, XI, 582).

3. For a moment she met his gaze, and then turned again to the *bevy* of girls at the altar-rails (Baroness von Hutten, *Pam*, p. 277).

4. "In the same way", added he, with a slight air of pedantry, "we say a flight of doves or swallows, a *bevy* of *quails*, a hera of deer, of wrens, of cranes, a skulk of foxes, or a building of rooks" (W. Irving, *The Sketch-Book*, p. 208).

5. You should dress her in fine rayment, and set her among the *bevy* of beauties at Smithfield (H. Begbie, *Rising Dawn*, p. 65).

6. Not those [sc. the charms] of the *bevy* of buxom lasses, with their luxurious display of red and white (W. Irving, *The Legend of Sleepy Hollow*).

The word may, however, be used in a wider sense, and is, as the *N. E. D.* says, applied to "a company of any kind; rarely, a collection of objects". Beaumont and Fletcher speak of "a *beavy* of beaten slaves"; Goldsmith of "a *bevy* of powder'd coxcombs"; Macaulay of a "*bevy* of renegades".

There are no other examples in the Dictionary in which the word *bevy* is used with reference to men, and it seems nowadays chiefly to be applied to *girls* and to *quails*. In the following quotations we find it used of *men:*

1. Thus has he, and many more of the same *bevy* that I know the drossy age dotes on, only got the tune (*Hamlet*, V, 2, 197. Horatio has just called Osric a *lapwing*).

2. She is followed by a *bevy* of young men, conspicuous amongst whom is one, very tall and dark (Mrs. Hungerford, *A Mad Prank*, p. 26. Tauchnitz Edition).

3. A *bevy* of good-looking well-bred men (Ouida, *Puck*, p. 50).

4. It was Pym's reply to the King's employment of a *bevy* of Scottish noblemen to raise a Royalist party in their own country (S. R. Gardiner, as quoted by J. H. A. Günther in *English Synonyms.*).

* * *

The word *galaxy*, too, is especially found to refer to *women*, but is occasionally used of *men* as well. The only examples in the *N. E. D.* are of 1802: "The Hon. Mount-Stuart Elphinstone, Mr. Wilks, and Major Munroe.... were also constellations in that *galaxy*", — and of 1838-9: "The heiress of this family became the central star of so bright a *galaxy*".

The following recent quotations show that the term is still in contemporary use with regard to the male sex or mixed company:

1. Spenser.... Hooker.... Sidney.... Marlowe.... Shakespeare. In this

galaxy Bacon shines with the "dry light" which he praised for the illumination of truth (A. R. Skemp, *Francis Bacon*, The People's Books, p. 7.).

2. For a time at least they positively succeeded in converting the Sea Lady into a credible human invalid, in spite of the *galaxy* of witnesses to the lady's landing [1]) (H. G. Wells, *The Sea Lady*, p. 46).

3. The unfortunate girl-wife went on through Brompton to Walham Green with a stunned feeling. So women have felt in tumbrils. A nightmare butlers, a *galaxy* of possible butlers, filled her soul (H. G. Wells, *The Wife of Sir Isaac Harman*, p. 72).

Compare further: "Now, an that rascal Beau Brocade were willing to serve me, he could at one stroke save his own neck from the gallows, enrich himself, right the innocent and confound a wicked old woman".

"And how could this *galaxy* of noble *deeds* be accomplished at one stroke, sir?" (Baroness Orczy, *Beau Brocade*, p. 93).

Rotterdam. W. A. VAN DONGEN SR.

HET 18e OUDENGELSCHE RAADSEL.

Bij het herlezen van Raadsel 18 (Grein 21, Wyatt 20) in Trautmann's handige en, in zeer vele opzichten, voortreffelijke uitgave [2]), troffen mij eenige moeilijkheden, die het mij onmogelijk maken de oplossing, door den geleerden en vindingrijken uitgever met veel overtuiging voorgesteld, als de juiste te aanvaarden.

Het gaat om de keuze tusschen „zwaard" en „valk" als oplossing en derhalve kan het zijn nut hebben dat iemand, die eenigermate vertrouwd is met de geschiedenis der valkerij, een woordje meespreekt in het geding.

In zijne „Erläuterungen" zegt Trautmann: Der Jagdfalke (Habich). Dietrich XI antwortet „Schwert", Tr(autmann) 1894 „Habich"; Tupper verwirft meine Lösung und bezeichnet die Dietrichs als „undoubtedly correct". Auch Wyatt geht mit Dietrich. — Dietrichs Antwort ist zweifellos falsch; denn sie leidet an Ungereimtheiten und läßt wichtige Züge unerklärt. — Het onderscheid tusschen „Jagdfalke" en „Habich" laat ik maar ter zijde: in een raadsel dat zoo onduidelijk is, dat de een meent het antwoord gevonden te hebben in „zwaard," de ander in „valk," valt het niet uit te maken of men met een edelvalk dan wel met een „havik" te doen heeft. Er blijft dus alleen over te bepalen of er door Trautmann, die in de minderheid is, met recht uit den tekst gevolgtrekkingen zijn gemaakt, die hem hebben doen besluiten dat de maker van het raadsel werkelijk een jachtvogel in den zin had.

De twee eerste regels kunnen zoowel op een zwaard als op een valk slaan. Zoo ook de eerste helft van regel 3. Maar met 3*b* begint de moeilijkheid:

Swylce beorht seomað
Wir ymb þone wælgim, þe me waldend geaf.

Trautmann zegt (bl. 81): Das *wir* der Hs gibt keinen Sinn; *wir[n]* f. „Hindernis" ist die Haube, die dem Jagdfalken ymb þone waelgim „um und

---

1) *Male* spectators were also present at the scene.

2) M. Trautmann, *Die altenglischen Rätsel*. Heidelberg, Carl Winter, 1915. vgl. *Neophilologus*, III, 77, 88.

über die Augen" gezogen und erst abgenommen wird, wenn er auf die Beute stoßen soll. Bei der Deutung „Schwert" bleiben diese Verse gänzlich dunkel". Hoe Trautmann dit zeggen kan is mij een raadsel, want hij zal toch moeten erkennen dat *wir* bij uitnemendheid geschikt is om gebruikt te worden in de beschrijving van een wapen of een deel van een wapenrusting: een helm, de greep van een zwaard, een scheede leenen zich er zeer zeker toe met metaaldraad omwonden en versierd te worden [1]). Men vraagt zich bovendien af waarom *wir* in 4*a* verworpen wordt en in 32*a* behouden blijft. Trautmann verwerpt dus *wir* en moet er iets anders op vinden: voor het woord dat in het Hs staat stelt hij *wirn* in de plaats, een woord dat „hindrance, obstacle, difficulty" beteekent (Bosworth-Toller), maar dat hier zou moeten beteekenen de huif die een valk wordt opgezet. Zelfs wanneer men voor een oogenblik aannam dat de dichter van een raadsel — die er op uit is beelden te kiezen die de oplossing bemoeilijken — op het denkbeeld zou kunnen komen de huif „hindrance, Hindernis" te noemen, dan blijft er een onoverkomelijk bezwaar over, namelijk dat de Angelsassen de huif niet kenden. Hier moet ik in eenige technische bijzonderheden vervallen. De huif (kap) is in Europa eerst in de tijden der kruistochten in gebruik gekomen, en uit het Oosten naar deze gewesten overgebracht. Enkele aanhalingen mogen deze bewering staven. Dunoyer de Noirmont in *Histoire de la Chasse en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la Révolution*, Tome troisième (Fauconnerie) zegt op bl. 161: „Avant les croisades, le *chaperon* était inconnu des fauconniers européens; ils en empruntèrent l'usage aux Sarassins. Au lieu de chaperonner l'oiseau, pour commencer son éducation on le *ciliait* [2]), c'est-à-dire qu'on passait un fil dans chacune de ses paupières inférieures et qu'on réunissait les deux bouts du fil au-dessus de la tête; de cette façon, l'oiseau ne pouvait plus voir qu'en haut et en avant. Ce procédé était encore employé au XVIII[e] siècle pour des oiseaux très-sauvages et difficiles à affaîter."

In *Traité de Fauconnerie* par H. Schlegel et A. H. Verster de Wulverhorst, 1844-1853, lezen wij op bl. 79: „Traitant de l'affaîtage des oiseaux, l'empereur remarque d'abord qu'il y a des fauconniers qui ne silent pas les faucons ni leur mettent le chaperon: en faisant ainsi, ils suivent l'ancienne manière, car l'art de siller les oiseaux est, dit-il, d'une invention récente; quant au chaperon, il affirme que c'est lui-même qui, empruntant cet usage des peuples de l'Orient, l'a introduit le premier en Europe". De keizer is natuurlijk Frederik II, schrijver van een beroemd werk over het vluchtbedrijf. Slaan wij dit boek op om 's keizers eigen woorden te vinden dan lezen wij (*De Arte Venandi cum Avibus*, II, LXXVII, bl. 163 van de uitgave van Schneider, Lipsiae, 1788): „Capellum autem sumpsit exordium ab orientalibus gentibus. Arabes enim orientales priusquam aliae gentes, de quibus novimus, aliqui usi sunt capello circa mansuefactionem falconum, et eorum quae sunt de genere falconum; et nos quando transivimus mare, vidimus quod ipsi Arabes utebantur cappello in hac arte. Reges namque

1) Vgl. M. L. Keller, *The Anglo-Saxon Weapon Names*, Heidelberg 1905, bl. 31—48, en Tupper, *Riddles of the Exeter Book*, p. 112.
2) Ned. breeuwen of brauwen, Eng. to seel, Lat. ciliare.

Arabum mittebant ad nos falconarios suos peritiores in hac arte, cum multis modis falconum: praeterea non neglеximus ad nos vocare expertos huius rei tam de Arabia, quam de regionibus undecumque, ab eo tempore scilicet in quo primus proposuimus redigere in librum ea quae sunt huius artis, et accepimus ab eis quicquid melius noverant, sicut diximus in principio. Unde quoniam usus capelli erat unum de melioribus quae sciebant, et vidimus utilitatem magnam circa mansuefactionem falconum in illo, exercuimus mansuefactionem falconum cum capello, et usum capelli sic approbatum a nobis moderni nostri citra mare habuerunt, quare dignum esset a posteris non reliqui."

Over het breeuwen zegt de vorstelijke schrijver het volgende (ib. 112): „Fit etiam mansuefactio falconis aliis modis duobus, qui ambo conveniunt in eo, quod a principio ciliant falconem, sed etiam multis aliis differunt. Nam primus modus cum ciliatura mansuefacit falconem, nullo modo utendo capello. Secundus modus ciliatura utitur circa mansuefactionem falconis et capello. Differunt etiam hi duo modi in hoc, quod ille modus, qui est mansuefaciendi falconem sine ciliatura et sine capello, antiquior est et difficilior et tardior . . . . Nos igitur utrumque horum modorum docebimus, pro eo quod ambo hi modi temporibus nostris consueti sunt inter homines". – Eindelijk zegt N. J. A. P. H. van Es in ***De Valkerij in Europa sinds de vroegste tijden***, Arnhem (z. j.), op bl. 21: ,'t Is opmerkelijk dat reeds op het door ons aangehaalde tapijtwerk van Bayeux de valken zonder kap zijn; zulks is op meer oude gedenkstukken van dien tijd het geval. „Men zou hieruit kunnen afleiden" — zegt de heer Verster – „dat in de XIe eeuw de kappen nog niet in gebruik waren. De eerste valk met kap, welke in het „Thresor des antiquités de la couronne de France" voorkomt, rust op de hand van den heiligen Lodewijk".

Mocht Trautmann meenen dat *wirn* dan ook wel toepasselijk zou kunnen wezen op den draad waarmede de valk werd gebreeuwd, dan moet ik daartegen aanvoeren dat ook bij de Angelsassen, zoo de vogels bij hen gebreeuwd werden, wat ik in verband met de woorden van Frederik II, meer dan twijfelachtig vind, het breeuwen wel alleen toegepast zal zijn in den tijd van het treinen (africhten); dat van zoo een draad nooit zou kunnen gezegd worden „beorht seomað" — wat wel op een kleurige huif zou kunnen slaan; en dat zulk een draad bezwaarlijk als een geschenk zou kunnen genoemd worden „þe me wealdend geaf." Hiermede vervalt tevens de uitlegging van het vage *wælgim* als oog, waartegen overigens niet veel bezwaar zou kunnen bestaan. Is het antwoord „zwaard," dan is *wælgim* de scheede met zilver- of gouddraad omwonden en dan slaat „þe me waldend geaf" op „wælgim". Regels 5 en 6*a* zouden op valk en op zwaard toepasselijk kunnen wezen. 6*b* tot en met 8*a* leveren moeilijkheid op: is de oplossing „zwaard", dan kan men *sinc* beschouwen als een uitweiding op „þone wælgim þe me waldend geaf"; het zwaard wordt dan voorgesteld als de scheede, door de smeden met goud gesierd, bij helderen dag (als het goud blinkt in de zon) door de woonsteden te voeren. Is het antwoord „valk" dan wordt de verklaring van *sinc* moeilijk. Gold het hier de valkerij der middeleeuwen dan zou er geen bezwaar zijn, want wij weten dat goud, paarlen en edelgesteenten

gebruikt werden om de verschillende deelen der uitrusting van een valk op te sieren (Dunoyer de Noirmont, III, 162). Weliswaar zijn wij omtrent de tijden vóór de kruistochten slecht ingelicht, maar er is toch niets dat ons verbiedt te erkennen dat een groot heer wellicht zijn jachtvogels met edele metalen opsierde: de vraag is maar waar goud en zilver werden aangebracht. Trautmann zegt in de „Erläuterungen" (bl. 82): „Die *sinc* werden niet bloß die Ringe der Fußriemen sein, der *wyrplas*, ne. *jesses* (sieh Swaen ESt 37, S. 195 f.), die wir aus Wyrde 87 kennen, sondern auch Kleinode, mit denen der H. lediglich geschmückt ward (vgl. das freilich viel jüngere Liedchen des Kurenbergers *Ich zōch mir einen valken*)". Natuurlijk kan *sinc* op de eigenaardig gevormde „Ringe der Fuszriemen" slaan — de vakterm luidt draal, Fr. vervelle, E. varvel, D. Drahle, L. tornettum; op de belletjes van verguld of verzilverd metaal die de vogels droegen; of op versieringen van de „wyrplas" (schoenen, E. jesses, Fr. jets, D. Schuhe, L. jacti). Kleinooden droeg een valk niet anders dan in zooverre als zij tot het tuig behoorden: zij zouden den vogel slechts in zijn vlucht belemmerd hebben.

Slaan deze regels op een jachtvogel, dan moeten wij denken aan een valk die door de heldere lucht vliegt over de woonsteden, gesierd, bijvoorbeeld, met een gouden bel.

Van 8*b* en 9*a* kan ik slechts zeggen dat de toepassing van *gæstberend* op een gejaagd dier mij zeer zonderling toeschijnt: op dezen zin past het antwoord „zwaard" veel beter. Regels 9*b*—15*a* passen bij „zwaard" zoowel als bij „valk"; want ofschoon Trautmann, met betrekking tot 14a zegt: „den des Reitens (Sitzens auf der Hand) Müden. Wie aber paßt *rādwērig* zur Lösung „Schwert"?, zal men toch moeten erkennen, dat het voor een Angelsassisch raadseldichter geen al te stout of ongewoon beeld is, wanneer hij het zwaard dat gedurende een langen rit in de scheede gerust heeft „radwerig" noemt.

Hoe 15*b* en 16*a* op „valk" zouden kunnen worden toegepast, is mij niet duidelijk, terwijl zij uitnemend te verklaren zijn, indien de oplossing „zwaard" is. Wie worden met *oþor* en *freond* bedoeld indien *ic* de valk is? Wat stelt Trautmann zich hierbij voor?

16*b* kan weer in beide gevallen dienst doen, maar het daarbij behoorende *wæpnum awyrged* (17*a*) is zeer duister. Grein vertaalt *awyrged* door „erwürgt", Tupper door „accursed", Bosworth-Toller door „strangled", terwijl Wyatt den lezer laat kiezen door in zijn glossarium voor deze plaats op te geven „strangle, injure, curse". Trautmann zegt naar aanleiding van „accursed": „Zu letzterem paßt *wǣpnum* nicht. Ist *wordum awyrged* „mit Worten verflucht" das Richtige? Vgl. Gen. 1594 und Ps. 54[12]." Ik ben het met Trautmann eens dat „accursed" geen zin geeft, maar huiver om zoo maar radicaalweg *wordum* in de plaats van *wæpnum* te stellen. Vooral daar „strangled" toch wel zin oplevert als men niet al te zeer aan de letterlijke beteekenis hecht: door de wapenen der tegenstanders in het nauw gebracht. Mogelijk is *wæpnum awyrge*, dat een goeden zin oplevert geen al te stoute conjectuur.

---

1) Holthausen (*E. Stud.*, LI, 185) neemt aan dat tusschen 16 en 17 een regel is uitgelaten. Zie verder *Anglia*, XLII, 130.

Grein's *awyrded* geeft goeden zin, die echter niet veel dien ontloopt van *awyrged* zooals ik het uitleg. 17*b*—31 zouden, indien de voorafgaande regels slechts de oplossing „valk" toelieten, voortreffelijk in het kader passen: de gevangen valk die in „celibaat" moet leven, beklaagt zijn lot, maar troost zich met de gedachte dat hij *brucan sceal hælepa gestreona.* Toch geloof ik dat Trautmann ongelijk heeft wanneer hij Dietrich's uitlegging „blühender Unsinn" noemt: de taal der raadsels is nu eenmaal wat gewrongen, de beelden zijn anders dan die, waarin schrijvers van een lateren tijd hunne gedachten kleeden en de dichter doet alle mogelijke moeite om zijn lezer op een dwaalspoor te brengen. Het zwaard spreekt zelf, beklaagt zich over zijn eenzaamheid nu het eenmaal een heer moet dienen die het aangegord heeft, maar troost zich met de gedachte dat het genieten zal van het bezit der helden: dappere daden of, wil men, wonden die het slaat[1]). Afgezien van de vraag of wij met Trautmann *deall* voor *dol* zouden wenschen te lezen en of wij met hem moeten verdeelen „ic ne gyme þæs. Compes . . ." of wel met Wyatt moeten lezen „ic ne gyme þas compes.", komt het mij voor dat de slotregels met geen mogelijkheid op een valk zijn toe te passen. Men zou, in geval hier van een jachtvogel sprake was, woorden van lof, van genegenheid verwachten; een edelvrouw wier echtgenoot een goeden valk bezit, prijst het kostbare dier, wanneer het goed afgericht is; en als het gedicht, zooals Trautmann meent, werkelijk op een valk slaat, dan bezingt het in de voorafgaande regels een goed afgerichten vogel. Maar wat beteekenen al deze laatste woorden in betrekking tot een valk? waarom vertoornt hij de vrouw? waarom vermindert hij haar vreugde? Dat zou alleen kunnen, wanneer hij niet behoorlijk op het wild stiet. Waarom beschimpt zij den vogel? Of is *wif* niet de vrouw van den bezitter van den valk, maar een andere vrouw? Maar wat is dan de beteekenis? Toch zeker niet dat de valk onder haar gevogelte heeft huis gehouden: dat doet een jachtvogel niet! Daarentegen slaan de woorden uitnemend op een vrouw, wier man of zoon door het zwaard gedood is. Op dergelijke verwijten echter slaat het zwaard, dat slechts aan den strijd denkt, geen acht.

Ik geloof niet dat Trautmann, voor wiens vernuftige vondsten ik overigens allen eerbied heb, de ware oplossing heeft gevonden. Voor mij is reeds de verkeerde verklaring van *wir(n)* voldoende, om „valk" als oplossing te verwerpen.

Amsterdam. A. E. H. SWAEN.

THE PLOT OF *A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM.*

A Midsummer Night's Dream forms the last of a group of early comedies, four in number. It resembles the others of the group, *Love's Labour's Lost, A Comedy of Errors* and *The Two Gentlemen of Verona*, in more than one respect, and above all others in this, that characterisation is not the principal thing yet. Characterisation is slight and secondary, plot, situation and dialogue

---

[1]) Voor de beteekenis van *æfter* (21*a*) zie men Schücking's scherpzinnige opmerkingen in *Untersuchungen zur Bedeutungslehre der Angelsächsischen Dichtersprache*, bl. 20. — „On bende legde" zou zeer wel op een valk kunnen slaan: die mij de „wyrplas" aandeed. Van een zwaard gezegd, zal het wel moeten beduiden: die mij aangordde.

have the upper hand. Dialogue is **the** thing in *Love's Labour's Lost*, situation in *A Comedy of Errors*, and plot in *A Midsummer Night's Dream*. For this reason it is a very interesting study to consider the plot of this play in detail.

The plot of *A Midsummer Night's Dream* falls naturally into four, or even five parts, which I shall first mention by name only, to consider them separately afterwards and bring out their combination in the last place.

1. The *environing action:* the wedding festivities for the nuptials of Theseus and Hippolyta.
2. The *main action:* the entangled love-story of the four Athenian lovers.
3. The *fairy plot.*
4. The *low comedy plot.*
5. The *interlude play* performed by the Arthenian artisans (really a part of 4).

1. The wedding festivities for the nuptials of Theseus and Hippolyta, which I have called the environing action. Why it must receive this name will be brought out in the second part of this paper, which will deal with the combination of the different parts.

Shakespeare, as is well-known, did not care in the least about originality in plot. He borrowed wherever he could, from all sorts of writers, and, it is a curious thing to remark, from nobody more than from himself. If he had once found something useful in a play, he would almost certainly reproduce it in another, altered and generally bettered. To take one example: the masque of the Nine Worthies in *Love's Labour's Lost* is reproduced in a much fuller form in the performance of Bottom and his companions in *A Midsummer Night's Dream.*

In this case, that of the environing action, Shakespeare borrowed from Chaucer's *Knight's Tale.* We are introduced to Duke Theseus and his bride Hippolyta just before their wedding, and see them again just after it, though not at it. In act IV, scene 1, ll. 184, 185 we hear the Duke mentioning his approaching marriage:

For in the temple, by and by, with us
These couples shall eternally be knit.

When we meet him again, the marriage has apparently taken place, and the interlude of Bottom and his companions must

wear away this long age of three hours
Between our after-supper and bed-time.
V. 1. 33, 34.

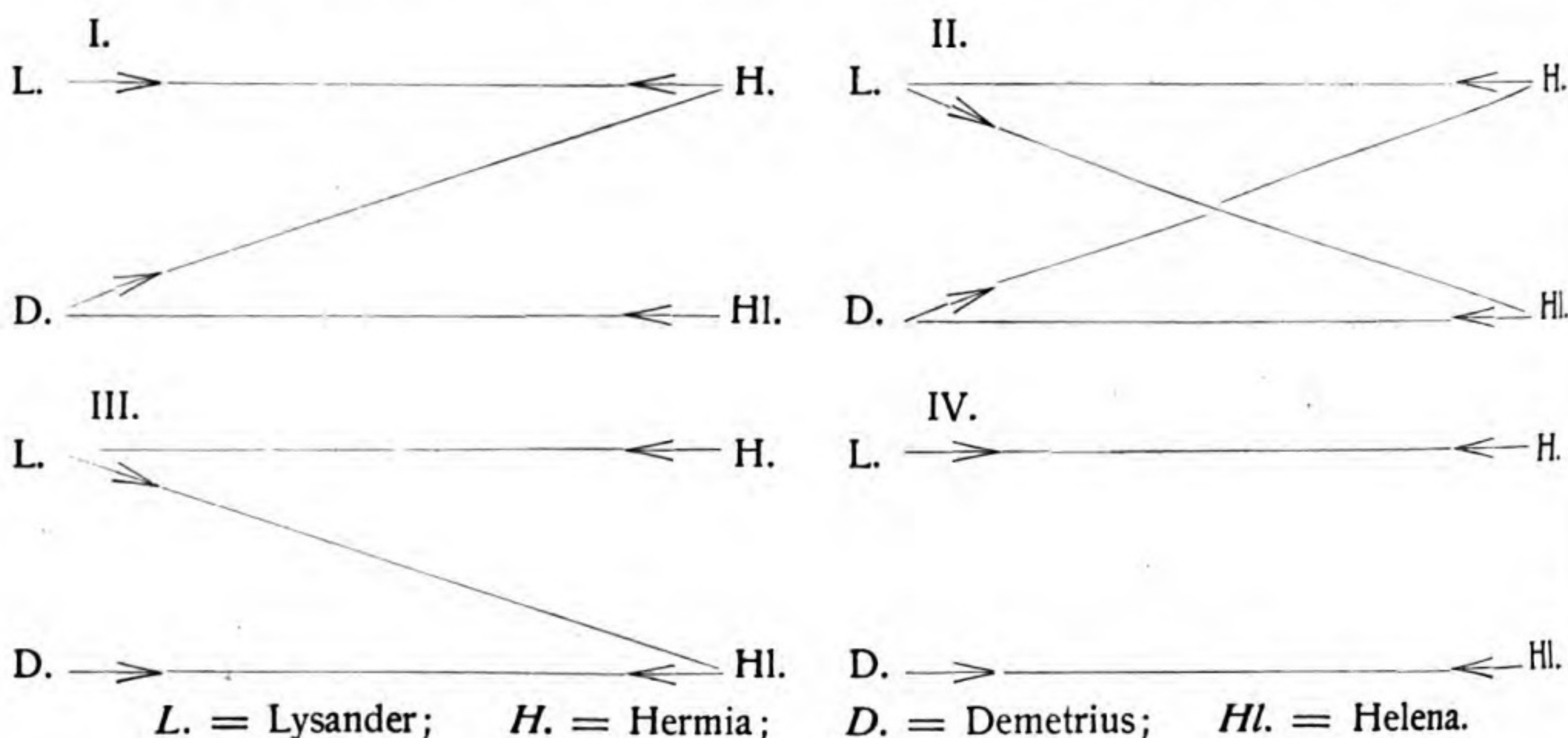
There is a very little or no action in this environing action, nor should there be any. There **is** characterisation, in the case of Duke Theseus, but that lies beyond the scope of this paper.

2. The main action.

This too is borrowed from Chaucer, and also from *The Knight's Tale.* Palamon and Arcite, in Chaucer's tale, are both in love with the same lady. Shakespeare took over the theme, and, by the introduction of a second woman, doubled the interest. First the two gentlemen are in love with lady

n⁰. 1; then both with the wrong one, which means, each with that one who does not return his love; then both with lady n⁰. 2, and at last both with the right one. I should like to borrow here, and also later in this paper, from Mr. Gollancz's introduction to *A Midsummer Nigt's Dream*, because I think that this very difficult and entangled situation could not be put more clearly than Mr. Gollancz has done it:

Shakespeare "seems to have set himself the task of working out a little problem, viz. how many possible changes you can get if two pairs of lovers love at cross purposes, the men being fickle, the girls true and constant".



L. = Lysander; *H.* = Hermia; *D.* = Demetrius; *Hl.* = Helena.

This, I think, is very helpful in remembering an otherwise rather bewildering situation. I said that Shakespeare, by the introduction of a second woman, doubles the interest of the motive. I should say as well, that it now suffers from over-ingenuity, though the confusion is a good deal less — I mean for us — when we see the play acted on the stage, than when we read it. And Shakespeare, as we know, wrote his plays for acting, not for reading.

The question arises at once: what was the cause of this confusion, and is it a credible confusion? The answer is, that it arose, for the greater part, through supernatural agency. Only the initial situation, the fact that Demetrius has transferred his affection from Helena to Hermia, has happened before the play opens. The rest is all a consequence of the anointing of the male lovers' eyes by the fairies.

The very fact that there is supernatural agency makes the confusion possible, or credible, or whatever we choose to call it. When we have once accepted the presence of the fairies, the rest follows quite naturally. In this respect *A Midsummer Night's Dream* marks a great improvement on *A Comedy of Errors*. We have no objection to a play of fairies and their doings, especially when we are told that this play is a dream. But we cannot accept the situation in *A Comedy of Errors*. Twins may be very much alike, they are sometimes, but two pairs of them, and one pair the servants of the other pair, is really a bit too much.

3. The fairy plot.

Again Shakespeare borrowed from Chaucer, though not from *The Knight's Tale.* This time he took, or at least possibly took, his theme from *The Merchant's Tale.* In this tale, close to the end, when Januarie and his young wife have repaired to their garden "enclosed al about", and the lady is on the point of deceiving her blind husband, there are present "in that gardyn, in the ferther syde" – the king and queen of Fairies. They are not called Oberon and Titania, it is true, but Pluto and Proserpine. They quarrel, though not about a changeling boy, are reconciled — "I geve it up", poor Pluto says after a rather lengthy sermon from his wife – and, through the actual interference of the king, which happens to have something to do with eyes, the mortal husband and wife are re-united, at least for the moment, though we may have some doubts as to the future with "swich a wyf" as the Host would say.

Oberon, Titania and Puck are the principal characters of the fairy-world in *A Midsummer Night's Dream.* They belong, however, to two altogether different classes. The king and queen of fairies are of the world of poetry and romance, a world quite unfamiliar to Puck, who is a creature of popular superstition. Their different origin is distinctly shown in their behaviour.

I shall not further work out the characters of Puck, Oberon and Titania. Suffice it to say that, as far as the plot is concerned, Puck continually anoints the eyes of the wrong man, Oberon and Titania quarrel about a changeling boy, and Oberon, at last, obtains his end.

4. The low comedy plot.

This is not the main-plot; nevertheless it is by far the most interesting part of the whole play. The transformation of Bottom, who becomes the recipient of the blandishments of Titania, his behaviour in the new situation, when he appoints delicate little fairies as his head-scratchers, his behaviour before, when he itches to play all the parts of the interlude himself, including that of the lion, and at last, after his transformation, his behaviour during the performance of the "tedious brief scene of Pyramus and Thisbe" is a source of most delightful fun.

5. The interlude itself is a story too well-known to be spoken of here, and it is unnecessary to point out that it was not Shakespeare's invention.

I have now come to the second part of my paper: How are these four or five parts combined into one play?

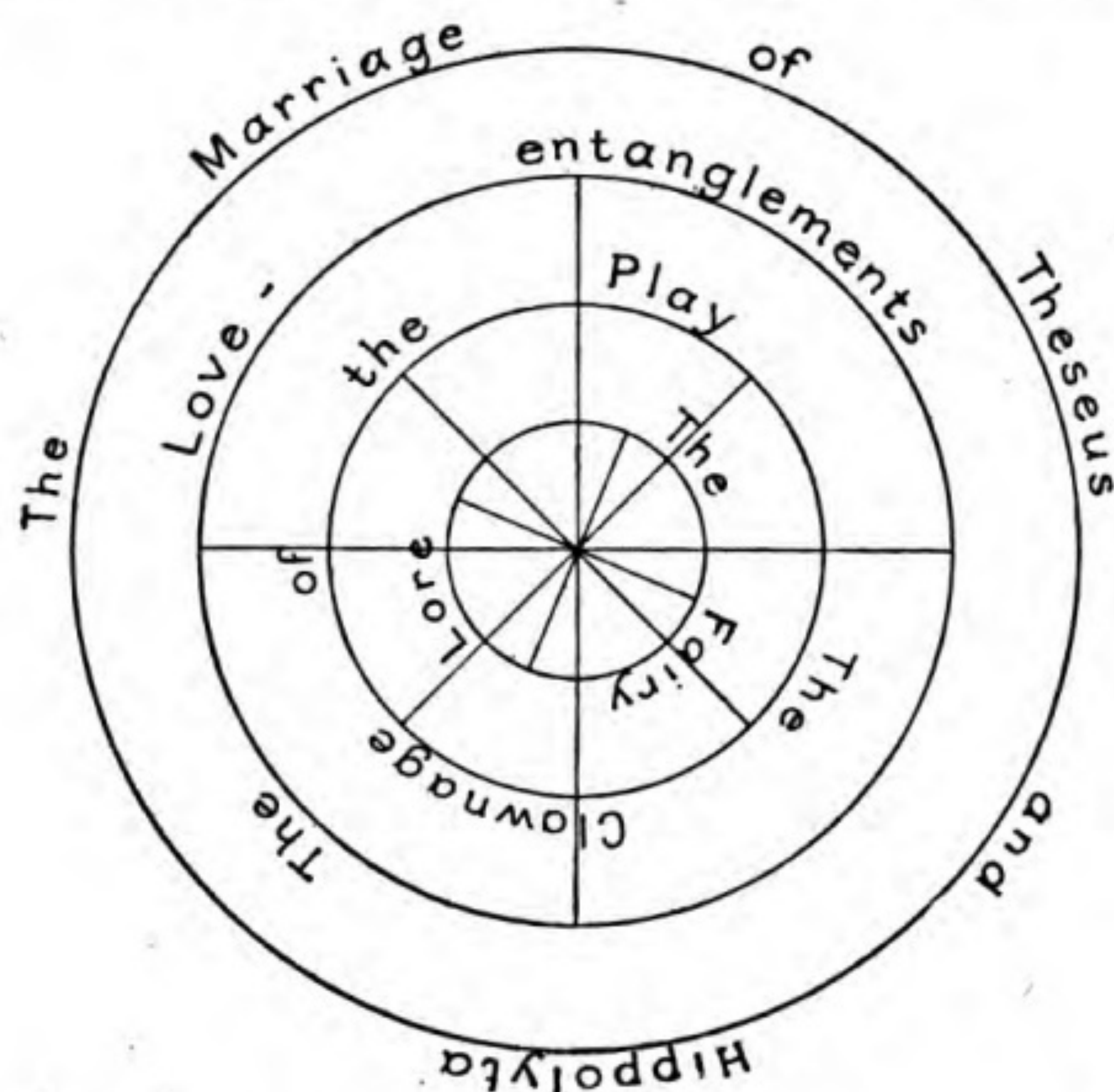
In the first place I want to explain what is meant by the name "environing action". We saw that there is not much "action" in this action, and yet it is a principal part of the play, for it holds all the other parts together. How could the entangled love-story of the Athenians, the fairy-plot and the low comedy plot with the interlude have been brought together, without the festivities for Theseus' wedding? *At* these festivities Hermia's fate is to be determined, which makes her run off to the woods with Lysander. *For* these festivities the fairies have come all the way from India, and Bottom and his companions are hard at work preparing and rehearsing their play, which is performed *during* the festivities. In this way the wedding-feast forms the frame-work of the whole play. It is not important in itself, but without it the play could not exist.

Without really wanting to do so, I have already pointed out the relation between the fairy-plot and the main-plot, and between the fairy-plot and the low comedy plot. The link between the first two lies in Oberon's use of "the little western flower" and its antidote, to anoint the lovers' eyes. That between the last two in Bottom's translation, and Titania's subsequent infatuation for the Athenian weaver. The interlude being part of the low comedy plot is naturally connected with it and the rest of the play.

All this is very obvious of course. But besides it there is another unity in this play of sharp contrasts, a deeper unity really. This deeper unity is found in a theme which is illustrated in three of the parts, each time in a different way. It is the lawless power of love. In the main-plot this leads to very serious consequences. Friendship is broken, and a daughter rebels against her father. In the fairy-plot conjugal quarrels lead to a very grotesque illustration of the theme: the delicate Titania in love with an ass. And, last not least, we have a burlesque treatment of the theme in the interlude, where it leads the two lovers to their doom. Shortly afterwards Shakespeare was to work out the theme of the interlude story in Romeo and Juliet.

It will be remarked that the framework story does not illustrate this theme. On the contrary, it forms a most decided contrast with it, and thus serves to bring out the other parts much more strongly. The calm, mature love of Theseus and Hippolyta is the background against which the fickle or too fiery loves of the others are sharply silhouetted.

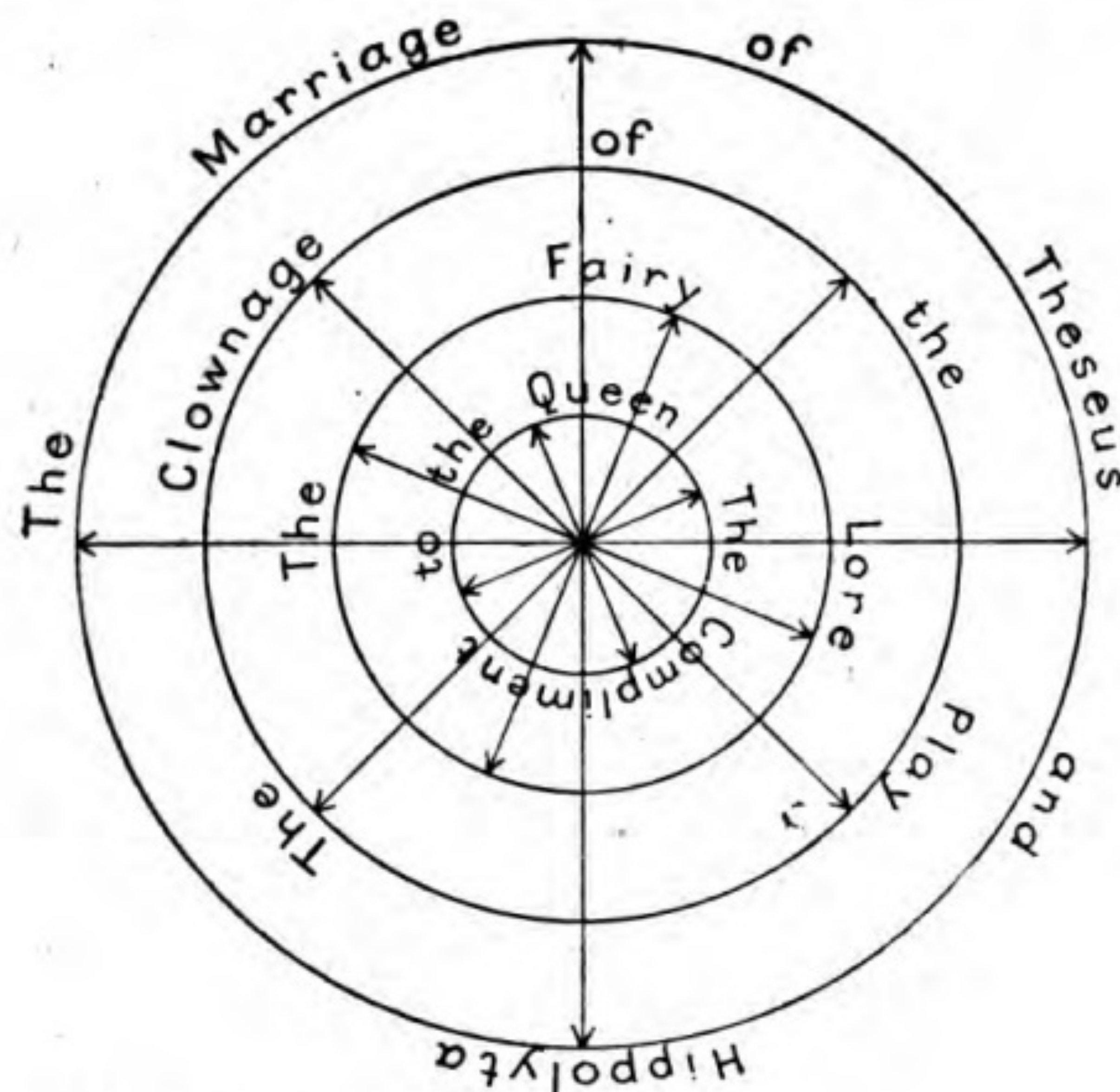
I should like to conclude this paper with another drawing by Mr. Gollancz. Mr. Gollancz compares *A Midsummer Night's Dream* to a wheel, the outer rim of which is the marriage of Theseus and Hippolyta, and the axis the compliment paid to Queen Elisabeth in Act II, scene 1, ll. 155–164. I suppose an axis had to be found somewhere, but, though I myself have no better suggestion to make, I cannot say that I am content with the compliment to the Queen being regarded as such.



As there are no spokes that reach the outer rim, the space between the two outer circles must be regarded as the tyre of the wheel.

I myself admire the representation of *A Midsummer Night's Dream* in this form very much indeed, but I should like to make some changes in the wheel. In the first place I should have given no circle to the compli-

ment paid to the Queen, simply leaving the axis in the middle. I should, however, most certainly have given a circle to the main-plot, the story of the Athenian lovers, and not have drawn the spokes as far as the circle which represents the marriage of Theseus and Hippolyta. In Mr. Gollancz's drawing this gives an impression as if there was cross-love in their case too. My drawing therefore would be like this:



The spokes of the great wheel represent the story of the four Athenian lovers and their cross-love. There are cross-lines in all the four circles, because there is a story of cross-love in each of them. This is Mr. Gollancz's idea.

Amsterdam. C. VAN HEERIKHUIZEN.

SOME NOTES ON THE METRE OF SHELLEY'S *SENSITIVE PLANT.*

I.

The "rare" Ben Jonson has more than one title to fame in literature. Besides being a great dramatist, he produced remarkably fine lyrical poems and some prose, warmly praised on account of its sound and pregnant style. It is less generally known, that he was also a meritorious metrical artist and made several interesting experiments in metre. Saintsbury even calls him a "great practical prosodist" and claims for him the honour of being the first to use Tennyson's famous *In Memoriam* metre regularly and with octosyllables. That also Shelley was to a certain extent indebted to him for the less famous, but by no means less melodious metre, in which *the Sensitive Plant* was written, the following comparison may prove.

The stanza of *The Sensitive Plant* is a quatrain, rhyming aabb; each line consists of four feet, the staple being iambic, but very freely and irregularly equivalenced with anapaests. All these points we find again in Jonson's peculiar piece: *Witches' Doings.* 1)

That octosyllabic iambic lines should be varied by an occasional anapaest

1) The poem occurs in "*The Masque of Queens*" after the words: (*Dame*): "Then fall to"
"But first relate me, what you have sought
"Where you have been, and what you have brought,

For convenience 'sake I refer to it throughout under the title: "Witches' Doings" (as used for it by G. Beaumont).

is no uncommon thing at all in English verse. It has repeatedly been pointed out, that Coleridge was not, as he thought, quite original, when he used this device in his *Christabel,* but that the practice is to be found from *Genesis and Exodus* downwards. What is, however, characteristic for the metre of the poems under consideration, is the arrangement in four-lined stanzas and the frequency of the anapaestic substitution.

In both regards *The Sensitive Plant* shows an advance upon the older poem. Shelley has developed the inherent metrical possibilities of Jonson's stanza and made it, so to say, more independent of the old continuous octosyllabic couplets. The anapaests are more numerous, especially in the first part, where at times they almost entirely replace the iambs, so that the line becomes much longer, though it can always be scanned as having four feet. Unlike Jonson, Shelley moreover repeatedly makes the second line run on into the third, without any punctuation mark. He also occasionally lengthens the stanza to one of five lines, rhyming aabbb, while the one instance of a lengthened stanza in the *Witches' Doings* shows a form in keeping with the continuous couplet metre: it has six lines with the rhyme scheme: aabbcc. It may be noted here, that the arrangement in stanzas must have been quite naturally suggested to Jonson by the dramatic form of his poem, eleven hags being supposed to tell each in turn, what they have done before their orgies begin.

As was observed, however, these peculiarities constitute rather a development of Jonson's stanza than a deviation from it and we may safely say, that *the Sensitive Plant* was written in the same metre as the *Witches' Doings.*

But there are more points of resemblance, slight in themselves, it may be, yet all contributing to the impression, that there exists a certain affinity between Jonson's poem and Shelley's — notably the third part — however different the two may be as regards subject-matter. The following points deserve notice:

1. In the *Witches' Doings* we find such peculiar constructions as:
"thĕ mād dŏg's fōam, the fig tree wild",
"ă dēad măn 's eyes, thĕ screēch ŏwl's ēggs",
"and the feathers black."
(post-position of the adjective, Saxon Genitive with a half-accented or common syllable between two strongly accented ones.)

These are fully paralelled by the following taken from the third part of *the Sensitive Plant:*
"thĕ wēt grŏund cōld, and hemlock dank",
"the water snake's belly, ă swēet flŏwer's stēm"
"of the garden fair" etc.

2. In both poems we are struck by the uncommonly frequent use of the conjunction: 'and', but this may perhaps be explained by the fact, that this unaccented prop-word greatly facilitates the formation of anapaests.

3. More importaut it is, that although Jonson's poem is a short one, consisting of only twelve stanzas, we find in it several unconventional words, such as: "hemlock, henbane, charnel, toad, mandrake" etc. which also occur in the third part of *the Sensitive Plant.*

4. There is a stanza in the *Witches' Doings* which in more than one respect shows such a curious resemblance to one of Shelley's, that I will quote them here in full:

FROM THE *Witches' Doings*:

"A *murderer* yonder was hung in chains,
The sun and the *wind* had shrunk his veins;
I bit *off* a sinew; I clipped his hair,
I brought *off* his *rags* that danced in the air".

FROM *the Sensitive Plant* III:

"Their moss rotted *off* them, flake by flake,
Till the thick stalk stuck like a *murderer's* stake,
Where *rags* of loose flesh yet tremble on high,
Infecting the *winds* that wander by".

It is remarkable, that this was the only stanza in *the Sensitive Plant* afterwards cancelled by Mrs. Shelley, but it is unknown, whether she acted on her husband's authority.

The points mentioned here will, I think, suffice to show that the resemblance is by no means restricted to the metre, though this latter remains of course the principal consideration. And yet it would be rash to conclude, that Shelley deliberately took Jonson's grim little extravaganza as a metrical example, when he wrote his wonderfully sweet and melodious *Sensitive Plant*. We know, however, that he was deeply read in the Elisabethan poets and dramatists and the circumstance, that Jonson's poem is largely concerned with the horrible, may be considered an additional reason, why this particular piece should have haunted his memory. For Shelley was always strangely attracted by ghastly subjects, as appears from his correspondence and the testimony of his friends, as well as from many a passage in his works. It seems therefore probable, that we have here another example of that unconscious indebtedness to an older writer which is so frequently found in literature and especially in poetry. Together with the rhythm of the *Witches' Doings* some vague reminiscences of its words, its figures of style and its ideas were apparently awakened in Shelley's mind, when he treated somewhat similar matters, as is the case in the third part of *the Sensitive Plant* which describes the utter ruin of the garden, the dying of its beautiful flowers and the growth in their stead of a poisonous and loathsome vegetation.

II.

The stanza of the *Witches' Doings* and *the Sensitive Plant* was also used by a later poet: Francis Thompson (1859–1907), who ardently admired Shelley and wrote an essay on him, remarkable for its beautiful style and deep insight. His works show many traces of Shelley's influence, but nowhere, I think, is the resemblance more striking and consistent than in *the Poppy* when compared with *the Sensitive Plant*.

Thompson's treatment of the metre is in many points exactly the same as Jonson's and Shelley's; only he still further liberated the stanza from the influence of the old octosyllabic couplets. Besides the frequency of the

anapaests, the running-on of the second line into the third and the occasional lengthening of the stanza to one of five lines, rhyming a a b b b, we find in *the Poppy* a stanza with the rhyme-scheme a b b a, another with a a a a and one of six lines rhyming a a a b b b, while it also occurs that the rhymes of one stanza are carried on into the following or entirely repeated in it (a a b b—b b c c and a a b b—a a b b b). It seems to me, that Thompson went too far in these deviations from the original form, because they by no means contribute to the melodiousness of the verse.

It is noteworthy, that the adoption of the stanza has here once more led to a similarity in style and diction. When we compare *the Poppy* with parts of *the Sensitive Plant*, we find almost exact counterparts of all the points of resemblance which we noticed between this latter poem and Jonson's *Witches' Doings.*

The constructions mentioned under nr. 1 are paralleled by the following from *the Poppy:*

"to earth's bosom bare"
"wīth būrnt mŏuth rēd" "ă swīft chĭld's whīm"
"ĭn Lōve's gŭest hāll" "this token fair and fit" etc.

The conjunction 'and' is again very much in evidence and this distinctive feature comes more to the front here by the frequent use of the words "Like" and "Till" for which both Shelley and Thompson show a marked preference, especially at the beginning of a line.

How much Thompson is indebted to *the Sensitive Plant* for the rhythm of *the Poppy* and in a less degree also for the choice of words, figures of style etc. may finally be proved best by a juxtaposition of the opening stanza of each poem and a few more separate lines:

The Poppy.	*The Sensitive Plant.*
Summer set lip to earth's bosom bare, And left the flushed print in a poppy there: Like a yawn of fire from the grass it came, And the fanning wind puffed it to flapping flame.	A Sensitive plant in a garden grew, And the young winds fed it with silver dew, And it opened its fan-like leaves to the light And closed them beneath the kisses of night.
And his smile, as nymphs from their laving meres, Trembled up from a bath of tears;	And the rose like a nymph to the bath addrest, Which unveiled the depth of her glowing breast [1]).
Tossed on the waves of his troubled heart.	Rose from the dreams of its wintry rest.
'T will pass with the passing of my face.	And white with the whiteness of whât is dead. . . . . You might hear by the heaving of her breast. . . . .

1) Cf. F. Thompson *Sister Songs* I 87:
"Some on the brown, glowing breast"
"Of that Indian maid, the pansy."

Whether we have an instance of studied imitation here, it would be difficult to decide, although there are more reasons for this supposition than in the case of Shelley and Jonson. But it is beyond doubt, that it was *the Sensitive Plant* which Thompson consciously or unconsciously took as his model, when he wrote *the Poppy* His great knowledge of Shelley's works, the curious resemblance there exists between the two poems in more than one respect besides their common metre and the fact, that the stanza is very rarely used by other writers[1]), all lead us to this conclusion.

III.

Of the three poems compared here *the Sensitive Plant* is of course by far the finest and most important, even when considered, quite apart from contents, graphic power etc., purely from a metrical point of view. Thompson's poem is in this respect, perhaps, the least successful, Ben Jonson's little composition being metrically much simpler, but at the same time more euphonious and fluent, while, as I contended, *the Sensitive Plant* stands supreme.

Shelley never was a serious student of metre as Tennyson or Keats were — the music came to him nearly always quite spontaneously. With unerring instinct he used all the devices of the art almost without an effort. That he was eminently successful in making his verse melodious will be readily granted by every attentive reader who has an ear for word-music. In "the Sensitive Plant" this faculty is shown to perfection; all critics agree on this head, but the melodiousness of poetry can of course hardly be demonstrated or proved, it is largely a matter of feeling, or rather of hearing. Every poet — be it unconsciously or by design – uses such expedients as assonance, alliteration, substitution of feet, internal rhyme and many more, but the question is not, whether he employs these at all or more or less frequently, but whether they are applied in the right place and in accordance with the sense of the verses and the mysterious laws of harmony. The reasons, why a poet has succeeded in these matters, for the most part escape analysis; they are usually more conspicuous, where the artist has failed than where he has been successful, especially when we can contrast parallel cases. We then generally find the fault to lie in laboured and over-lavish embellishment. Repetition of a particular vowel-sound may for instance greatly aid the melodious flow of a verse, but in *the Poppy* there are some stanzas, in which this device is used to excess and where the poet thus overshoots the mark. A few lines may be quoted here:

1. "A fair f*i*t g*i*ft *i*s th*i*s, meseems",
"You g*i*ve-th*i*s w*i*ther*i*ng flower of dreams" ....

in which the monotonous succession of [i] sounds, made worse by the following [ī] sounds, far from contributing to the harmony, positively impairs it. We find the same redundance of repeated vowels together with internal rhyme, alliteration and repetition of words in the following lines, likewise taken from *the Poppy:*

1) I know at present of only one other example, a short poem by Blake *Laughing Song.*

2. "O frankly fickle, and fickly tr*ue*",
"D*o* *you* know what the days will d*o* t*o* *you*?"
"T*o* *you*r love and *you* what the days will d*o*",
"O frankly fickle and fickly tr*ue*?"

and in:

3. "The goodly grain and the sun-flushed sleeper"
"The reaper reaps, and Time the reaper",

the next stanza having again:

4. "Time shall r*ea*p, but after the r*ea*per"
"The world shall gl*ea*n of m*e*, m*e* the sl*ee*per".

In the last two groups of verses the repetition of vowels and words may be due to a desire of the poet to suggest the inexorable, ever recurring movement of the "reaping". In nr. 3 where the device is kept within bounds the effect is fairly achieved, but the long succession of [ī] sounds in the last line of nr. 4 is hardly supported by the sense and very crude, whereas for the monotonous vowel sequence in 2 and especially in 1 there is no reason at all.

The harshness of these verses becomes the more obvious by a comparison with such a perfect stanza as the following, taken almost at random from "the Sensitive Plant":

The plumèd insects *s*wift and free,
Like g*o*lden b*o*ats‿on a *s*unny *s*ea,
*L*á*d*en with *l*ight and *od*our, which pass
*O*ver the *gl*eam of the *l*iving *g*rass.,

where the subtle vowel-music and unobtrusive alliteration very effectively aid the beautiful rhythm. The full [ou] sounds are cunningly arranged so as to avoid monotony and harmonize remarkably well with the surrounding vowels. It will also be noted, that the vowels of the rhyme-words stand by themselves; the conspicuous or repeated presence of such a vowel in the body of the verse often blurs and weakens the rhyme, instead of strengthening it. In *the Sensitive Plant* this kind of vowel-repetition is hardly ever found, unless internal rhyme or a special effect is aimed at.

Shelley's excellence as a metrical artist also manifests itself in his skilful management of substitution and variation of feet. It stands to reason, that deviations from the main foot of a stanza cannot be introduced inconsiderately. They must give new life to the metre and be in suggestive accordance with the sense of the verse. Although we can of course hardly arrive at a definite conclusion as to the value and adequacy of the variations used by a poet, this being more a question for the individual taste to decide, a few quotations may be given here, be it only to elucidate my meaning.

The opening stanza of *the Sensitive Plant*, quoted above (p. 5) ends with the line:

"Ănd clōsed them beneath the kisses of night" and this slow, impressive iamb ("and closed") is here not only conducive to the harmony of the stanza, but also very suggestive of rest and quiet after the swift anapaestic movement

of the three preceding lines, especially if the voice is made to dwell a little on the word "closed".

In the second stanza we have something similar:

"And the Spring arose on the garden fair",
"Like the Spirit of Love felt everywhere";
"And each flower and herb on Earth's dark breast"
"Rōse from the dreams of its wintry rest".

The strong stressed "rōse" — instead of the regular iamb or anapaest — with its long vowel and gently ascending tone produces a metrical effect quite in keeping with the slow awakening and growth of the plants. The peculiar arrangement of feet (—́ ◡ ◡ — ◡ ◡ —́ ◡ —) makes the line also admirably fitted as an emphatic conclusion to a stanza and Shelley uses it as such several times (e. g.:

"Grēw ĭn thăt gārdĕn ĭn pērfĕct prīme".
"Crādlĕd wĭthīn thĕ ĕmbrāce ŏf nīght".).

But Thompson makes use of the identical rhythm for the initial line of his poem and as such it is, in my opinion, less fit ("Sūmmĕr sĕt līp tŏ Eărth's bōsŏm bāre"), as also in the following verses from "the Poppy":

"And joy, like a mew, sea-rocked apart",
"Tōssed oň the wāves ŏf hīs trōublĕd hēart".,

where the quiet and even tenour, imparted to the line by the strong-stressed beginning and iambic conclusion, is not called for by the contents-rather these would require an impetuous, rapid movement.

The following stanzas from *the Sensitive Plant* afford yet other instances of excellent adaptation of the rhythm to the meaning and sentiment of the verse:

"And Indian plants, of scent and hue"
"The sweetest that ever were fed on dew",
"Leaf after leaf, day after day",
"Were massed into the common clay".

in which the slow retarding movement of the last and especially of the third line corresponds to the sadness and long duration of the process described. As also in:

"And on the fourth the Sensitive Plant"
"Felt the sound of the funeral chant",
"And the steps of the bearers, heavy and slow",
"And the sobs of the mourners, deep and low".

where the mournful impression is intensified by the repetition of the monotonous rhythm and the vowel-sounds.

Thompson, in *the Poppy* was less felicitous, when he had to render somewhat similar sentiments, as in:

"But between the clasp of his hand and hers"
"*Lay, felt not*, twenty withered years".

or in the lines about the cruel "reaping of Time", already alluded to.

In general it may be said, that in *the Poppy* Thompson has closely followed the rhythm and many of the metrical devices used by Shelley, but without the latter's marvellous instinctive judgment. But from the foregoing one-sided remarks a reader, not yet acquainted with Thompson, might get the impression, that he was at most only a second-rate artist. This would be doing the amiable and very interesting poet an injustice. Compared with such a rare, highly-finished masterpiece as *the Sensitive Plant*, Thompson's short lyric *the Poppy* can of course scarcely hold its own, but in spite of slight metrical blemishes it is a very beautiful poem. Francis Thompson stands out among modern poets by his originality, his deep sincere feeling and the wealth of his imagery. Most of his work amply repays attentive reading and his two great poems: *Sister Songs* and *the Hound of Heaven* have, in England and America, already become classics.

Brielle. A. G. v. KRANENDONK.

UNEDITED LETTERS.

III.

Letter from H. Saint John to J. d'Ayrolles.

Sir Whitehall 22d Sepr. 1710.

Her Maty: having been pleased upon the Resignation of Mr. Boyle to appoint me to be one of her Principal Secretarys of State, and the foreign affairs belonging to his Province coming likewise under my care, I am to desire you will be pleased to address to me such matters and advices as occur in your parts for her Maty's: Service; which I shall have the honour to lay before the Queen and to send you from time to time her Maty's Commands upon them, and in all other things I shall not be wanting to show you that I am Sr

Yr most obedient
Humble Servant
H. St John.

Mr. D'ayrolle Mr.

P. S.

Mr. Boyle has put into my hands Your Letters to him of the 26 and 30th, which came in this day. I shall be able to answer them more particularly by next Post.

128 Ef.

From "that I am Sr" onward the letter is in Saint John's handwriting. James d'Ayrolles was British ambassador in Switzerland. Saint John is of course the later Lord Bolingbroke, Boyle the later Lord Orrery.

Letter from Washington Irving to Commodore M. C. Percy.

Direction: Commodore M. C. Percy U. S. N. New-York.

(Boston) Sunnyside May 24th 1836.

My dear Commodore,

The following is the passage in your paper on the enlargement of Geographical Science to which I alluded in conversation with you a few days since.

In speaking of the Bonin Islands you observe "In respect to these islands it would be of little importance whether they were occupied by the English or Americans, whether the time honored cross of St George, or the more youthful emblem, the stars and stripes of our own country, floated over their barren hills; yet, let it be so arranged that the wearied and careworn sailor, of whatever nation, shall find, on entering their ports, an equally kind and generous welcome. And I cheerfully take occasion here to remark, that wherever I have found the British flag, in whatever part of the world, there have I always found a courteous and hospitable reception."

My dear Commodore this passage does infinite honor to your head and your heart; and the last sentence is worthy of being written in letters of gold; as illustrative of that comity which should distinguish the nautical intercourse of the two kindred nations.

Ever my dear Commodore
Yours most truly
Washington Irving.

Commodore M. C. Percy U. S. N.

In a corner of the address: For His Excellency Mr. Van Hall. M. C. Percy. – Boston is on the date-stamp.

139 B.

Letter from W. Harrison Ainsworth to Mac Kinlay.

Kensal Manor House,
Hamd Road.
December Twenty Seven 1833.

My dear Mac Kinlay, I think you must know enough of periodical writing to be aware that Editors of Magazines, especially procrastinating editors like myself, are compelled wholly to neglect their correspondents at certain seasons, and therefore you will, I trust, have imputed my silence to the right cause, — namely heavy pressure of business. — When I disposed of my Magazine to Cunningham & Mortimer, I owed them the greater part of the (?)wood-blocks, but I believe these (?)Mauvern Hill cuts are still with Mr. Savile, Printer, 107, Saint Martin's Lane, in which case, if you will take the trouble to apply for them in any manner, you can have them for the purpose you require, with the greatest pleasure.

My conscience upbraids me sorely with the neglect of your former request; but I have been intending to get George Cruikshank to draw my arms, and therefore have delayed it. It has been deferred, but not forgotten.

Pray accept the best wishes of the season for yourself, and your charming little wife, and Believe me.

Ever faithfully your's
W. Harrison Ainsworth.

125 AC.

Ainsworth's correspondence has never been printed, and many of his early publications are scarce. His handwriting is not always easily legible; hence I am not absolutely sure about "woodblocks" and "Mauvern Hill cuts." To what Ainsworth refers I have not been able to discover, even after applying to the authorities at the British Museum, whom I thank for their courtesy.

Letter from Theodore Hook to Louisa Sharpe, the portrait-painter (1798–1843).

Direction: Miss Louisa Sharpe (*no date*).

My dear Miss Sharpe.

As I feared I might be, I am prevented getting to you to-day. I do **not** leave Town until 1/2 past two tomorrow & if you like me to sit at one till two then, I will do so. — Just have the kindness to let me know.

With kind regards to your Sisters

Yours "devilishly"
T. E. H.

127 Bg.

Letter from Disraeli to Lord Lytton.

Monr. Lytton
H. D'Orange

Disraeli
Hotel de York
Tuesd.

Dear Lytton

Will you join a large and gay driving party to the Springs this morning at 12 o'cl? Some very pretty young ladies from Aix – who pass the day here.

Yours sincerely,
D.

126 Dc. Robt Lytton E(*sq.*)

Letter from "Monk" Lewis to *the Monthly Mirror.*

The Proprietors
of the Monthly Mirror.

12
King St.
Covent Garden.

Mr. Lewis is not acquainted with any particulars of the life of Kotzebue, or would willingly communicate them to the Proprietors of the Monthly Mirror.

– Wednesday Morning.

127 Eij.

The date-stamp of this letter, though partly indistinct, leaves no doubt that it was sent through the post on April 4th 1799 (4 Ap. 99 Morn.). Lewis made a translation of von Kotzebue's *Die Spanier in Peru* in 1799, entitled *Rolla.* It was never acted, perhaps because Sheridan's translation, *Pizarro*, held the stage. No wonder that the proprietors of *the Monthly Mirror* applied to Lewis for a life of the writer whose *Menschenhass und Reue* was so long a favourite ("*The Stranger*") in England.

Letter from Winthrop Mackworth Praed to Mrs Skinner.

Richmond. Fr Ev. Oct 30.

My dear Mrs Skinner:

I receive your kind note this evening at this place; where we have been staying for five weeks for the benefit of its air, and of its vicinity to Mortlake where the physician in whom Mrs Praed places most confidence, resides. I thank you most sincerely for your obliging invitation, which however it is not at present in our power to accept. Mrs Praed, who has indeed been a sad invalid, is at last strong enough to venture upon a long move: and we accordingly threaten to start on Monday, – whether for Hastings or for the Continent is not quite decided.

Mrs Praed begs to present her kind regards and to acknowledge for her gratefully the flattering terms in which you are good enough to speak of her.
With best compliments to Mr Skinner.

I am always
dear Mrs Skinner
very sincerely yours
Winthrop M. Praed.

128 Ch. 1.
Amsterdam. A. E. H. SWAEN.

GR. *"ΑΜΑΞΑ* EN FR. *BROUETTE* EN ZIJN MAAGSCHAP.

Gr. *ἅμαξα* en fr. ***brouette*** zijn niet genealogisch verwant en zelfs niet kultureel in dezen zin, dat beide woorden door een bepaalde kultuurbeweging op overeenkomstige wijze zouden zijn getroffen: dit immers is de gewone beteekenis van „kultureele verwantschap", zooals die door Ed. Schwyzer is uiteengezet, en waardoor heel wat overeenkomstige verschijnselen b.v. op Grieksch en Latijnsch taalgebied worden verklaard. Kultureel verwant zijn zij slechts in dezen zin, dat zij een overeenkomstige begripsontwikkeling vertoonen, die wellicht ook op een analoge reëel-zakelijke ontwikkeling berust.

Het homer. *ἅμαξα,* de wagen op vier wielen door muilezels of runderen getrokken, verklaarde Meringer in de ***Zeitschrift f. d.** öster. **Gymnas.***, 1913, bl. 387 als *sm̥-ak$_1$sia „één-asser", dus met twee wielen: een morfologisch onberispelijke etymologie. Beide bestanddeelen zijn volkomen helder; wat betreft de maagschap van gr. *ἄξων,* lat. ***axis*** enz., wensch ik er de aandacht op te vestigen, dat het korrespondeerende Iersche ***aiss*** niet „as", maar „kar, wagen" beteekent: een begripsverschuiving, die wij ook in onze uitdrukking „per as vervoeren" kunnen waarnemen.

Tegen Meringer's etymologie nu is Kretschmer in *Kuhns Zeitschrift,* XXXIX, 549 met heftigheid van leer getrokken, zooals sommige heeren dat kunnen. „Es erscheint seltsam", zoo schrijft hij, „daß ein gelehrter, der den sprachforschern vorhält, sie müßten bei etymologien sich auch um die sachen kümmern, selbst eine deutung aufstellt, die zwar lautlich allenfalls denkbar, aber sachlich so unpassend wie möglich ist". Immers de *ἅμαξα* was een vrachtwagen en wordt reeds in Odyssee IX, 241 uitdrukkelijk als een voertuig met vier wielen aangeduid. Ook Herodotus I, 188 spreekt van *ἅμαξαι τετράκυκλοι ἡμιόνεαι.* De *ἅμαξα* met vier wielen staat dus tegenover den steeds tweewieligen strijdwagen: *ἅρμα* of *ὄχεα.* Ook het sterrebeeld van den Wagen, dat immers uit zeven groote sterren bestaat, waarvan vier aan de wielen beantwoorden, heet reeds in de Ilias XVIII, 487 (= Od. V, 273) *ἅμαξα.*

Weet Kretschmer soms iets beters er voor in de plaats te stellen? „Schwieriger ist es", zoo schrijft hij, „eine positive ansicht über den ursprung des wortes aufzustellen." Het meest waarschijnlijk lijkt hem nog de reeds door Ebel gegeven verklaring van *ἅμα* + *ἄξων,* maar met de volgende „sachlich befriedigende erklärung". De *ἅμαξα* was eigenlijk slechts het onderstel van den wagen, waarop de wagenkorf, de *πείρινς,* werd vastgebonden; en bij dit onderstel waren de raderen met de as verbonden: *ἅμα ἄξονι.* Het woord was dus oorspronkelijk een adjectivum: *ἅμαξα κύκλα.*

Nu is het maar jammer, dat hier de benaming dient als caracteristicum *van het rad*, om nl. het *vaste* rad, dat zich ontwikkeld had uit het uiteinde van het rolhout, te onderscheiden van het naderhand opgekomen *beweeglijke* rad, – terwijl men toch een kenmerkende eigenschap van den *wagen* verwachten zou. Daarentegen wordt bij Meringer's etymologie de wagen door de éene as gekenmerkt, en bijgevolg door het getal wielen, zooals dit ook bij het lat. *birŏtus*, het gr. *τετράκυκλον*, het gall. *petorritum* het geval is, allen ontstaan toen naast de tweewielige de vierwielige wagen opkwam.

Maar nu Kretschmer's bezwaar, dat *ἅμαξα* toch eigenlijk de *vier*wielige wagen was. Is dit inderdaad vernietigend? Hierop is door Meringer in *Kuhns Zeitschrift*, XL, 218 het volgende geantwoord: „Wenn *ἅμαξα* in historischen Zeiten den vierrädrigen, also zweiachsigen karren bezeichnet, so beweist das nicht, daß nicht schon der dem zweiachsigen vorausgegangene einachsige karren denselben namen führte". Zeer terecht; en het strekt Kretschmer geenszins tot eer, dat hij deze elementaire semantische overweging buiten rekening heeft gelaten. Want *historische* „zaken", d. i. voorwerpen-in-de-ruimte, maar ook instituten, voorstellingen, begrippen enz., kunnen ons lang niet altijd opheldering geven over de woorden, die immers dikwijls veel ouder zijn. Wil men de primaire beteekenis van een woord vaststellen, dan moet men althans zooveel mogelijk het „zakelijke" van zijn wordingsperiode trachten te benaderen. Het woord immers kan blijven, terwijl de beteekenis zoo vaak tot iets geheel anders wordt ten gevolge van de ontwikkeling der kultuur. Zoo groeide uit de beteekenis „omheining voor vee" van het lat. *cohors* die van „afdeeling soldaten" en van „hof, hofhouding"; uit het lat. *pedestrem* ontwikkelde zich het ofr. *peestre*, nfr. *piètre* „armzalig"; terwijl ons woord *gulden* oorspronkelijk de naam van een goudmunt was. En om nu tot het onderwerp terug te keeren: het is zonder twijfel zeer goed mogelijk, dat *ἅμαξα* aanvankelijk een voertuig met twee wielen beteekende, en dat dit voertuig dien naam droeg, toen de twee-asser (wellicht *ὄχεα* genaamd) opkwam. Naderhand, toen de strijdwagen uit Azië binnendrong, vormde zich een nieuwe tegenstelling: vrachtwagen – strijdwagen; de vrachtwagen, met één of met twee assen, werd nu *ἅμαξα* genoemd, terwijl de strijdwagen dien van *ἅρμα* (of *ὄχεα* d. i. „wagen" in het algemeen) ontving. Volgens deze verklaring zou dus de beteekenis van *ἅμαξα* „vierwielige vrachtwagen" aan een oorspronkelijke begripsverruiming te danken zijn. Men kan zich het proces ook eenigszins anders voorstellen, zooals we aanstonds zullen zien. Dit doet echter aan het wezenlijke van de zaak niets af. In alle geval heeft volgens Meringer's etymologie de vierwielige vrachtwagen de benaming van den tweewieligen overgenomen, – en dit is semantisch volkomen in den haak.

Een treffende parallel, waarop reeds door Cornu gewezen werd, vinden we in het fr. *brouette*. Dit woord toch, „petite charette à une roue qu'on pousse devant soi", ontstond uit **bisrotitta*, en was oorspronkelijk de benoeming van een kruiwagen met twee wielen; en het is weer te danken aan kultureele vervorming, nl. aan de ontwikkeling van den thans vrij algemeen gebruikelijken éenwieligen vorm uit de vrij primitieve tweewielige konstruktie, dat een verschuiving van beteekenis met handhaving van de oorspronkelijke

benoeming heeft plaats gehad. De tweewielige kruiwagen is plaatselijk nóg wel in gebruik, en ik werd dan ook onmiddellijk aan de begripsverschuiving bij *ἅμαξα* herinnerd, toen ik voor eenigen tijd in Romaansch Zwitserland, ergens tusschen Reichenau en Ilanz, zulk een tweewielig vehikel zag. Iets anders zijn weer de tweewielige handkarretjes, die ook wel *brouette* genoemd worden.

Maar Zwitserland biedt nog een veel treffender parallel. Want terwijl **bisrotitta* zich semantisch ontwikkelde in de richting van éenwieler, vertoonen de nazaten van het Vulgairlat. **birotium* plaatselijk de beteekenis van „voertuig met vier raderen", evenals *ἅμαξα* dus. Bedoeld voertuig is een vrachtwagen, met name een hooiwagen, en ik geloof zelfs bij machte te zijn aan de hand van de verschillende berichten van Horning in de *Zeitschrift für roman. Philologie*, XVIII (1894), bl. 234, XXIV (1900), bl. 552, en XXV (1901), bl. 505 zijn ontwikkelingsgeschiedenis te kunnen rekonstrueeren. Het voges. *brǫ̆*, lothar. *brŏ*, prov. *bros*, engad. *bröz* enz. beteekent gewoon een kar met twee raderen, plaatselijk meer bepaald mestkar. Voor de Vogezen wordt uitdrukkelijk het onderscheid gemaakt, dat de *brǫ̆* een dissel in het midden heeft, terwijl de *šarăt* „charrette" een tweewielig wagentje met zeelen (brancards) is. Maar in de buurt van Neuchâtel kreeg het verwante *berosse* een andere beteekenis. Daar toch werd de kar met twee raderen in den oogsttijd somwijlen tot het vervoer van grooter hoeveelheden ingericht door er wagenladders op te plaatsen, zoodat het voertuig inderdaad een vrachtwagen werd, die dan ook weldra vier raderen vereischte. De naam *berosse* ging nu plaatselijk over op de ladders (zoo b.v. te Cressier) en op het vervormde voertuig, te Cortaillod eigenaardig genoeg op de handeling zelf: „la transformation du char en voiture à foin par les échelles". Wellicht vindt men de beteekenis „vierwielige wagen" ook nog in sommige Italiaansche dialekten.

Zou men wellicht een overeenkomstig proces in overoude Grieksche tijden mogen veronderstellen? Zou wellicht ook de tweewielige *ἅμαξα* aanvankelijk slechts in bepaalde omstandigheden tot vrachtwagen vervormd zijn, om ten slotte blijvend dien vorm aan te nemen? Mij dunkt we hebben eenigermate het recht hiertoe te besluiten, óok uit het feit, dat *ἅμαξα* bij Homerus nog niet doorgaans den vrachtwagen beteekent, maar slechts het onderstel. De vrachtwagen heet *ἀπήνη*. In de Ilias XXIV, 189 zien we hoe Priamus zijn zonen beveelt, den wagen klaar te maken om het lijk van Hektor te vervoeren:

αὐταρ ὅ γ' υἷας ἅμαξαν ἐύτροχον ἡμιονείην
ὁπλίσαι ἠνώγει, πείρινθα δὲ δῆσαι ἐπ' αὐτῆς.

Zou de *ἅμαξα* soms op den duur vierwielig geworden zijn, doordat er dikwijls, zooals hier, een ruime, zware wagenbak op geplaatst werd? Ik denk natuurlijk aan de wagenladders in het gebied van Neuchâtel.

Utrecht. JOS. SCHRIJNEN.

DE INFINITIVUS FUTURI IN HET GRIEKSCH EN IN HET NEDERLANDSCH.

Het onderwerp, dat prof. Hesseling in dezen jaargang, p. 75 vgg. behandeld heeft, „de infinitivus futuri in het Grieks en in het Nederlands", trok mijn

bijzondere aandacht. Eenige jaren geleden immers (*Weekbl. v. gymn. en midd. O.*, XII. 1916 p. 1178) heb ik terloops het goed recht der infinitivi aoristi na verba, die volgens de schoolsche leer een inf. futuri regeeren, met een enkel woord verdedigd en een uitvoeriger opstel daarover aangekondigd. Wel heb ik daarna, in een art. ter begeleiding van mijne bewerking van Cobets uitgave van Xenophons *Hellenica* (Leiden, Brill, 1916), alle dergelijke gevallen in de *Hellenica*, waar men vroeger den infinitivus aoristi elimineerde, in denzelfden geest besproken (t. a. p. XIII, 1916, p. 405), maar het eigenlijke door mij in uitzicht gestelde artikel bleef ten gevolge van allerhand omstandigheden tot dusverre ongeschreven. Door de verschijning van het artikel van prof. Hesseling kan ik mij thans gelukkig van deze taak ontheven achten.

Het is natuurlijk niet om dezen loop van zaken in het licht te stellen, dat ik hier nog even op de kwestie wil terugkomen. De aanleiding daartoe is prof. Hesselings beantwoording der vraag, die voor hem zelf weer de aanleiding tot zijn opstel is geweest (p. 80): „waarom hebben zich juist de Nederlanders het meest geërgerd aan die vervanging van infinitivi futuri?" „Cobet en de zijnen verkeerden onbewust onder den invloed van hun moedertaal, toen zij de veroordeelde verbinding zo streng vervolgden" (t. a. p.).

De juistheid van deze verklaring zou ik willen in twijfel trekken. Is, zou ik voorshands wenschen te vragen, de veelvuldigheid van het verschijnsel bij onze Nederlandsche philologen, vergeleken bij de buitenlanders, in werkelijkheid niet meer schijn dan wezen? Cobet immers hanteerde o. a. bepaalde emendatietypes. Hij heeft school gemaakt zooals weinige geleerden in ons land. Zijne talrijke adepten legden zich er o. a. op toe dergelijke schoolsche conjecturentypes van den meester bij hun lectuur der schrijvers in toepassing te brengen. De mogelijkheid hiertoe bestond te gereeder, waar Cobet, ongeëvenaard als zijn kennis van het Grieksch was, zich bij het trekken van de scheidingslijn tusschen het goede en het verkeerde, vaker liet leiden door zijn persoonlijk gevoel dan door de overlevering. Mag dus het groote aantal zijner volgelingen, die een bepaald conjectuurtype in praktijk brachten, wel gewicht in de schaal leggen bij het opsporen van den psychologischen ondergrond er van? M. i. hebben wij in dergelijke gevallen alleen op Cobet zelf te letten, en dan acht ik het reeds bij voorbaat aan twijfel onderhevig, of Cobet, die te Parijs geboren was, die in zijn omvangrijk œuvre nooit, op één uitzondering na, zich van het Nederlandsch bediend heeft, bij zijn emendaties onbewust door zijn Nederlandsch taalgevoel beïnvloed is.

Doch voor het bijzonder geval betreffende de vervanging van den overgeleverden infinitivus aoristi (of praesentis) door een inf. futuri na de verba sperandi, iurandi etc. gevoel ik dezen twijfel nog sterker. Juist onze moedertaal biedt geen richtsnoer — prof. Hesseling heeft er trouwens zelf (p. 81) aan herinnerd — voor een strenge gebruikswijze van den inf. futuri, zij verbindt met de ww. van hopen een inf. praesentis en laat bij die van beloven dezen inf. even goed als dien van het futurum toe. Veeleer was het een andere taal, welker strikt gebruik van den inf. futuri na de onderhavige groep verba Cobet zich tot maatstaf bij de beoordeeling der Grieksche constructies nam: het klassieke Latijn, welks invloed door prof. Hesseling

evenmin geheel wordt uitgeschakeld (t. a. p.)[1]). De tempusleer van het Grieksch immers werd omstreeks het midden der vorige eeuw en ten onzent en elders geheel naar die van het Latijn beoordeeld. Dat in het Grieksch naast tempus ook actio een belangrijke rol speelt, is omstreeks denzelfden tijd eerst door de taalwetenschap, vooral door Georg Curtius, aangetoond geworden. Dit inzicht is tot de klassiek-philologen in het algemeen en tot onze Nederlandsche in het bijzonder niet bepaald snel doorgedrongen.

Het verschijnsel uit de tempusleer en zijn behandeling door de conjecturaalkritiek, dat ons heeft beziggehouden, bezit een volkomen analogon in de vervanging in bijzinnen van overgeleverde imperfecta door plusquamperfecta, welke bij buitenlandsche philologen gevonden wordt en bij Cobet en zijn school eveneens tot emendatietype is geworden. Dit type berust op een tastbare overbrenging der strenge Latijnsche consecutio temporum op het Grieksch, dat, gelijk men eerst in de tweede helft der 19e eeuw is gaan inzien, een tempus mist om een in het verleden afgeloopen handeling uit te drukken. Daar dergelijke imperfecta, vooral bij verba die geen reduplicatie toelaten, niet zelden verraderlijk op plusquamperfecta gelijken (types: ἐστρατοπεδεύετο—ἐστρατοπέδευτο, *Anab.* 2. 2. 14, ὡρμῶντο—ὥρμηντο, *Anab.* 1. 10. 1, 2. 1. 3, vgl. *Weekbl.* XI, 1915, p. 823), konden Cobet en de zijnen deze imperfecta, wanneer zij schijnbaar de beteekenis van Latijnsche plusquamperfecta hadden, als een verwording beschouwen, waarvan de schuld lag bij den een of anderen onwetenden Graeculus.

Amsterdam. M. Boas.

BOEKBEOORDEELINGEN.

Hermann Paul, *Deutsche Grammatik,* Band II. Teil III: *Flexionslehre.* Halle a. S., Max Niemeyer, 1917 (VI und 345 Seiten. — M. 8.—).

Schon ein Jahr nach dem I. Bande[2]) konnte Paul den II. Band seiner *Deutschen Grammatik* der Öffentlichkeit übergeben. Der Text dieses III. Teiles des ganzen Werkes umfasst beinahe 279 Seiten, während ein ausführliches doppelspaltiges 'Wörterverzeichnis' zu den beiden Bänden die übrigen 65 Seiten ausfüllt. Mit Bezug auf die weitere Ökonomie der *Flexionslehre* sei gleich bemerkt, dass die 'Substantiva' mit 118 §§ bis auf Seite 163 reichen, wogegen die 'Verba' nur 61 §§ auf ungefähr 90 Seiten beanspruchen: von S. 189 bis auf S. 279. Zwischen diesen beiden ungleichen, aber stark hervorstehenden Flügeln nehmen sich die den geringen Mittelbau bildenden 'Adjektiva', 'Pronomina' und 'Zahlwörter' — bezw. mit 7 §§ auf 7 Seiten, 13 §§ auf ungefähr 14 Seiten und 4 §§ auf ungefähr 4 Seiten — bescheiden genug aus. Aber das ist nun einmal stofflich bedingt und findet sich bekanntlich in entsprechenden Proportionen in jeder deutschen Grammatik. Der Umfang der 'Substantiva' gegenüber dem Raum, den die 'Verba' einnehmen, ist aber

---

1) Wanneer Cobet in zijn *Miscellanea critica* (1876) p. 330 op een plaats bij Homerus (Il. 20, 86) na een verbum van beloven een inf. futuri herstelt in plaats van een inf. praesentis, verdedigt hij deze conjectuur kortweg: *non hoc erat pollicitus pugnare se, sed pugnaturum.*

2) Vgl. die Anzeige dieses Bandes in dieser *Zs.* III, 307/12, wo auf S. 310, Zeile 16, der störende Druckfehler 'unhöflich' in 'unhöfisch' zu berichtigen ist.

auf das persönliche Verhältnis des Verfassers zu seinem Stoffe und die daraus resultierende Behandlungsweise desselben zurückzuführen. Denn dass die Raumverteilung auch eine andere sein kann, sieht man — um auf den Vergleich mit Pauls Vorgänger bei der Besprechung des I. Bandes zurückzukommen — in Wilmanns' gleichnamigem Werke, wo umgekehrt sowohl die Paragraphen- wie die Seitenzahl der 'Flexion des Verbs' die der 'Flexion der Substantiva' übersteigt.

Wie nicht anders zu erwarten, schliesst sich der II. Band im ganzen Charakter dem I. Bande aufs engste an. Als ein ganz besonderer Vorzug der *Flexionslehre* sind aber die überaus reichhaltigen 'Anmerkungen' hervorzuheben, die nicht bloss wie im I. Bande den Text gleichsam umranken, sondern fast durchweg aus dem Text hervorspriessende Verästelungen darstellen, welche den Leitsätzen des Textes erst die erwünschte Nahrung zuführen. Freilich bietet die Formenlehre viel mehr Gelegenheit zur Heranziehung von Belegstellen und zur Anknüpfung sprachhistorischer Bemerkungen als etwa die *Lautlehre*, die indes auch in den Flexionsformen keineswegs leer ausgeht. Allein eine solche Fülle von Anschauungsmaterial aus der neuhochdeutschen Zeit, wie Paul in diesem Bande ausstreut, ist als eine besonders wertvolle Bereicherung der deutschen Grammatik überhaupt dankbarst zu begrüssen: sie bietet auch weit mehr als das schlichte Versprechen eingangs der 'Vorrede' zum I. Bande[1]) erwarten liess. Und wer Pauls *Mittelhochdeutsche Grammatik*, sein *Deutsches Wörterbuch*, sowie die in der Anzeige des I. Bandes erwähnten *Prinzipien der Sprachgeschichte* und *Methodenlehre* — um nicht mehr zu nennen — näher kennt, wird nicht umhin können, von neuem die spielende Sicherheit zu bewundern, womit der Nestor unter den Germanisten auch in seiner *Deutschen Grammatik* darstellt und erklärt, veranschaulicht und gruppiert.

Ohne auf die Systematik der *Flexionslehre* tiefer einzugehen, sei doch die weit grössere Ausführlichkeit, mit der die 'Geschlechtsschwankungen' und die 'Fremdwörter' behandelt werden als dies bis jetzt, abgesehen von monographischen Darstellungen, üblich war, dem Verfasser als ein besonderes Verdienst anzurechnen. Und die Behandlung der starken Konjugation auf Grundlage der aus den germanischen Dialektgrammatiken wohlbekannten Einteilung in sechs Klassen dürfte manchem lieber sein als die wissenschaftlich ebenso einwandfreie, aber vielleicht weniger lichtvolle Darstellung, wie sie Wilmanns mehr im Einklang mit der urgermanischen Grammatik bietet.

Eine Auswahl Einzelbemerkungen, wesentlich nach denselben Gesichtspunkten geordnet, die auch bei der Besprechung des I. Bandes massgebend waren, dürften dem Benutzer des II. Bandes nicht ganz überflüssig erscheinen.

Vorab seien jedoch einige verschiedenartige Aussprüche von allgemein aufklärender oder richtunggebender Bedeutung angemerkt:

§ 1 Schluss: 'Es hat keinen Zweck an das Nhd. immer den Standpunkt des Idg. anzulegen'. § 2: 'Die Veränderung der Flexionsweise steht teilweise in engem Zusammenhange mit einem Wechsel des Geschlechts. Die positiven Ursachen des Wechsels lassen sich in den wenigsten Fällen mit einiger Sicherheit feststellen' — was in diesem und dem folgenden Paragraphen des

[1]) In der Anzeige des I. Bandes auf S. 309 bereits angeführt.

weiteren ausgeführt wird. § 158: Der an Stelle der Reduplikation des Got. schon ganz überwiegend im Ahd. und durchgängig im Mhd. auftretende Ablaut 'ist auf die starke Konjugation beschränkt und zeigt sich nicht in der Wortbildung'. § 161 Schluss: 'So kam es, dass die noch nicht auf geschichtlichem Boden stehenden Grammatiker die starken Verba als unregelmässige behandelten' — auch von Bedeutung für Anführungen in den folgenden 'Anmerkungen' wie „am häufigsten regulär", „nicht selten schon regulär", „im Hochd. regulär" od. dgl. (in § 162 Anm. 6 und 8; und passim), wo somit jedesmal mit 'regulär' das heutige 'schwach' gemeint ist. § 172: 'Man spricht in diesem Falle, indem man vom Präsensvokal als dem normalen ausgeht, von Rückumlaut im Prät. und Part., was natürlich eigentlich auf einer falschen Auffassung beruht' [1]).

Abweichungen vom unpersönlichen Vortrag finden sich u. a. in:

§ 10 Anm. (S. 16): Mhd. *hüeve* und nhd. *Ruf*; § 27 Anm. 1: 'Die Ansetzungen J. Grimms im DWb.', usw.; § 28 Anm. 1: *Herzen-*; § 30 Anm. 1 Schluss; § 39 Anm. 1 Schluss: *Euter*; § 40 (S. 69/70): *Malter*; § 48, 2. Satz; § 59 Anm.: ergänzende Belege zu *die See*; § 60 Anm. 1: *Distel*; § 61 Anm.: *Tran*; § 71: *(Pflug)schar*; § 74 Anm. 1 Schluss: *giwër*; § 78 Anm. 1; § 99: *Makel*; § 102 Anm.: *Geschwister*; § 124 Anm. Anfang; § 128 Anm. 1; § 132 Anm. 6; § 163 Anm. 5 (S. 212 oben); § 166 Anm. 5; § 182 Anm.: ergänzender Beleg.

Noch ungelöste Fragen und Unsicherheiten liegen u. a. vor in:

§ 2: positive Ursachen des Geschlechtswechsels; § 9 Anfang: *Trunk*; § 47: Mhd. *künegîn*; § 48, 1. und 2. Absatz; § 51 Anm.: *einen Lügen strafen*; § 102 Anm.; § 113 Anm. und § 130 Schluss: unsicheres Sprachgefühl; § 116: *Hûn* : *Hüne*; § 128 Anm. 1; § 136, Schluss des 1. Absatzes; § 162 Anm. 3 Anfang; und Anm. 8: *keifen*; § 163 (S. 209, 2 Absatz): *schnauben*; § 190 (S. 262/63); § 191; § 192.

Zu Bemerkungen, Fragen und Vorschlägen dürften folgende Stellen Anlass geben:

§ 5 (S. 8 Mitte): 'Sie werden ferner am meisten gemieden' bringt eine schiefe Anknüpfung an das Vorhergehende; als Verbesserungsvorschlag sei gestattet: 'Gemieden werden sie aber gewöhnlich'; § 6: Wird ein Determinist nicht das Wort 'Zufall' verwerfen? § 9: '*Wunsch* (nach ags. *wýsc?*)' und der '*Druck*'-Passus dürften in solch gedrängter Kürze nicht jedem einleuchten; § 21: in der Anm. wäre zum Text (S. 27/8) zu belegen: *die drei Lande* Schi. (Tell IV, 2); § 29 Anm. Schluss: die Bemerkung über *Gart* dürfte allzu dogmatisch sein; § 36 (S. 57 Mitte): hinter *-feder* zu ergänzen: *-insel;* § 39 (S. 65 Mitte): Ist *Urteil* nicht einfach mit Weigand und Kluge, sowie Franck-van Wijk und Paul selbst in seiner *Mhd. Gramm.* § 59, als nominale Abstraktbildung zu *erteilen* aufzufassen und infolgedessen 'scheint' nicht entbehrlich? § 43 (S. 77, 2. Absatz): Lässt sich der Satz: 'Im Ahd. waren der D. Sg. und der N.-A. Pl. *henti* noch regelrecht nach der *u*-Deklination gebildet'

[1]) Hier wäre 'eigentlich', das in seiner Überflüssigkeit ja nur Verwirrung stiften kann, besser unterblieben — wie auch an einigen anderen Stellen im Buche und in der wissenschaftlichen Sprache überhaupt.

ohne Einschränkung verteidigen? § 55 Anfang und § 65 Anfang hätten wohl etwas näherer Erkläring bedurft, um der Frage vorzubeugen: Warum nicht der umgekehrte Vorgang? § 57 Anm. Anfang: Ahd. *karro* kann ja nicht F. sein, weshalb etwa hinter F. zu ergänzen: *karra*; § 58 Schluss: Ist im letzten Satz nicht entweder 'wenigstens' oder 'nur' zu streichen? § 61 Anm.: Für nhd. *Tran* = mhd. *trahen* treten aber Weigand und Franck-van Wijk ein, während Kluge nicht ablehnt; § 67: Liesse dieser Paragraph sich nicht deutlicher fassen? § 75 (S. 122 Mitte) wäre „Toxikum" hinter 'auch in der jetzigen Bedeutung' vielleicht nicht überflüssig; § 93 Schluss: Gibt es keine anderen in Betracht kommenden Endungen als *-ion*? § 95 Anfang wäre mit Vermeidung des Wortes 'eigentlicher' und der Absichtlichheit, die sich in 'wieder eine Scheidung vorzunehmen' kundgibt, leicht glücklicher zu formulieren; § 99 Anfang: *Biester* hinter *Beester* zu ergänzen; § 110 Schluss: Über den 'Apostrophe'-Passus könnte man stutzig werden, obgleich er sich verteidigen lässt; § 117 (S. 161 unten) liessen sich den Beispielen *Altenau*, usw., noch bekannte Ortsnamen wie *Heiligenkreuz*, *-stadt*, *Tiefenbach* u. ä. einreihen; § 119 (S. 164, Schluss des 1. Absatzes: *niuwi*): Die Deutlichkeit leidet wohl unter der Kürze; § 124 Anm. (S. 169 unten): 'Anders dagegen verhält es sich' erscheint erklärungsbedürftig; § 143: Wäre es nicht empfehlenswert, das unbestimmte 'ursprünglich', das hier (Zeile 4 des 2. Absatzes) wie öfters leicht verwirrend wirkt, durch eine genauere Zeitandeutung zu ersetzen? § 148, 1: Auch *du kanst* von Anfang an? Ahd. ja, aber nicht Got.; § 151 Mitte: Hinter '1. Pers.' wäre 'Pl.' nicht ganz überflüssig; § 162 Anfang: Was heisst hier 'nhd. *ai(ei)-ê*'? § 165, 3: Hinter 'mhd. *brësten*' etwa zu ergänzen: 'das nach der IV. Klasse geht'; § 166 (S. 223 unten): Den 2. Absatz abzuschliessen etwa mit: 'Jetzt wieder ohne Umlaut'; ib. (S. 224 oben): Hinter '*gezëmen*' etwa die Bemerkung einzuschalten: 'aber dann nach der V. Klasse', sowie in § 168 (S. 229 unten) hinter '*gepflogen*' etwa: 'mithin nach der IV. Klasse'; § 169 Anm. 3: Weshalb wird plötzlich der 'Einfluss des mundartlichen Verlustes der Lippenrundung' ins Treffen geführt? § 170 (S. 239 unten): Muss es nach *hangen* nicht lauten: 'das sich im Ind.-Präs. ja nur durch den Mangel des Umlauts in der 2. 3. Sg. unterschied'? Ib. 5 (S. 241): Der Satz, der mit 'Damit hängt es zusammen' anfängt, wäre plausibel zu machen; § 175 (S. 249 oben): Wäre nicht ein verdeutlichender Zusatz hinter 'Formen' zu empfehlen, ungefähr wie: 'indem man die Umschreibung mit *würde* dafür verwendet'? § 179: Ob der Satz über *behaftet* jedem einleuchten wird? § 181 (S. 254): Warum 'insbesondere *vergleichen*'? *Ausgleichen* und *begleichen* gehen doch ebenfalls stark; § 183 Schluss (S. 256 oben): Zu ergänzen: 'oder im Märchenstil'; § 187 Schluss, vorletzter Satz: Zu ergänzen etwa: 'Vielleicht durch die nämlichen Formen von *furchen* begünstigt'; § 194 Anfang: 'Eigentlich' ist wieder auszuscheiden; ib. (S. 267 oben): Was denn sonst, wenn 'von Hause aus nicht Präteritopräsens'? dürfte man fragen; § 199 Anm.: Ist das ja nur aus der schriftlichen Anfzeichnung gefolgerte gleichzeitige Auftreten des *a* im Prät. Pl. mit dem *a* im Prät. Sg. beweiskräftig genug, um die vorhergehende Annahme zu entkräften? § 200: Sind die verwickelten Verhältnisse des Verbs *wollen* wohl deutlich genug dargelegt?

Hieran mögen sich als Kleinigkeiten einige Druckfehlerberichtigungen und unwesentlichere Ergänzungen anschliessen:

S. V: § 1—118 statt § 1—18; § 8 Schluss: §§ 10, 'Anm.' statt 'Anm. 2'; § 10 Anm., Zeile 3: *Ärme* statt *Arme*; § 12 Schluss: Hinter '§ 4' zu ergänzen: 'Anm.'; § 20 Anm. 1 (S. 27 Mitte): *Hensler* statt *Heusler*; § 32 (S. 44, letzte Zeile): *Elefant*, wie richtig in § 89; § 39 (S. 64, Zeile 3 von unten): Vor 'Ebenso' Punkt statt eines Strichpunktes; § 64 Anm. 2, Zeile 3: *Geduld*: *den g.*,; § 70 (S. 113, Zeile 5 von unten): *Zieraten*; § 80 Anm.: *Kolli* statt *Colli*; § 81 (S. 129 Mitte): *Bankiers* statt *Banquiers*; § 82 *Zigarillos*s statt *Cigarillos*; § 153 Anm. 3, Zeile 3: z. B.; § 156 Anfang: 'an die 2. Pl. Ind. Präs. und Imp.'; § 157 Schluss: § 201 statt § 120; § 160 Anfang: 'Gleichförmigkeit', sowie § 161 (S. 201 unten) und § 163 Anm. 2 Anfang: 'Doppelförmigkeit' statt dieser Wörter ohne Umlaut; § 166 Anm. 8 und § 169 Anm. 5: Jedesmal ist 'J. Th. Frisch' für 'B.-Frisch' einzusetzen; § 168, 3. Absatz: Hinter *ligə* eine abschliessende runde Klammer; und ib. (S. 231, Zeile 10): *ä* statt *á*; § 170, 5 (S. 241, Zeile 3) wäre gemäss dem früher gemachten Vorschlag (vgl. *Zs.* III, S. 312) 118² zu lesen, was auch für § 173 (S. 248, Zeile 3) gilt; § 180 Anm. dürfte hinter *befreundt* auch 'Schi. (Kraniche)' erwähnt werden.

Zuletzt sei noch bemerkt, daß die *Syntax* sich bereits einige Male in der *Flexionslehre* ankündigt, nämlich in § 21 (S. 28 oben), § 46 Anm. 5, § 111 Schluss und § 137 Schluss. Diese Hinweise können nur den lebhaften Wunsch nach dem baldigen Erscheinen des III. Bandes der *Deutschen Grammatik* verstärken. Daß Wilmanns gerade diesen Teil seines grammatischen Lehrgebäudes nicht mehr liefern sollte, liess sein plötzliches Verscheiden umso schmerzlicher empfinden. Möge es Paul vergönnt sein, das wohl allgemein gehegte Verlangen der Fachgenossen nach einer neuen deutschen *Syntax* bald zu befriedigen.

Zwolle. J. G. TALEN.

AANKONDIGING VAN EIGEN WERK.

Dr. K. SNEYDERS DE VOGEL, *Syntaxe historique du vieux français* [Neophilologische Bibliotheek, II]. Groningen, J. B. Wolters, 1919. Prix fl. 7,50, relié fl. 8,50; pour les abonnés à „Neophilologus" fl. 6,50, relié fl. 7,50.

Dans ce livre nous avons essayé de relier, plus qu'on ne l'avait fait jusqu'ici, l'étude de la syntaxe française à celle du latin. Nous avons, en général du moins, pris comme point de départ le latin classique, mais si celui-ci ne nous semblait pas représenter le vrai état de la langue, nous sommes remonté plus haut, et nous avons relevé dans Plaute les tournures qui sont restées dans la langue. En suivant l'ordre chronologique, nous n'avons pas négligé le latin postclassique, domaine qui, grâce aux travaux de Bonnet, Wölfflin, Löfstedt, d'autres encore, n'est plus la *terra incognita* dans laquelle quelques rares pionniers osaient seuls pénétrer et qui, au grand détriment des deux partis, séparait les latinistes et les romanistes.

Quant au français, les textes les plus anciens devant servir de point d'appui

pour y rattacher le fil un peu lâche qui traverse la latinité postclassique, nous avons donné un développement tout particulier à la période du vieux français. Pour la syntaxe du XVIe et du XVIIe siècle, nous avons essayé de caractériser le travail des grammairiens, en citant fréquemment les *Remarques* de Vaugelas. On n'aurait pu négliger impunément le français moderne, point d'aboutissement de toute une évolution et qui est lui-même en pleine évolution, et nous avons notamment prêté une attention toute particulière à la langue populaire, utilisant les données que renferment les livres de Benjamin et de Barbusse et puisant parfois à l'*Atlas linguistique*, cette mine si riche à différents points de vue. Enfin, le français n'étant pas la seule forme sous laquelle le latin se présente aujourd'hui, nous avons cité souvent dans les notes les autres langues romanes.

Deux index faciliteront les recherches.

Leiden. K. S. D. V.

INHOUD VAN TIJDSCHRIFTEN.

Museum, XXVI, 3, o. a.: A. J. van Hamel, Inleiding tot de Keltische Taal- en Letterk. – C. G. Kaakebeen, Bloemlezing uit de gedichten van Constantijn Huygens. – *Dantis Alaghierii De Vulgari Eloquentia*, lib II et III, ed. L. Bertalot. – J. van Nijlen, Francis Jammes.

Id., no. 4, o. a.: N. van der Laan, Uit Roemer Visscher's Brabbeling, I. – C. Auerbach, Svensk–Tysk Ordbok. – Catalogus der Fransche Taal- en Letterkunde in de Koninklijke Bibliotheek, I. – N. Forbes, Russian Grammar.

Id., no. 5, o. a.: V. Dahlerup, H. Juul–Jensen, Ordbog over Det Danske Sprog, I, I. – G. Chinard, L'exotisme américain dans l'œuvre de Chateaubriand.

Id., no. 6. o. a. Catalogus der Goethe-Verzameling in de Kon. Bibl. — E. Brall, Lat. *foris, foras* im Galloromanischen. – J. Greshoff, Latijnsche Lente.

Studiën, XCI, no. 1. o. a. J. v. Ginneken, De taaltechniek van P. C. Boutens. – H. Padberg, Een leven van Guido Gezelle. – L. P. P. Franke, Van vertelsels, sproken en legenden. – **Id. XCI, no. 2.** o. a. L. P. P. Franke, Edm. Rostand. – L. Steins Bisschop, Joseph Gratry. – **Id., XCL, no. 3.** o. a. L. P. P. Franke, Losse gedachten over Honoré de Balzac.

Modern Language Notes, XXXIII, no. 7. S. Moore, Robert Mannyng's use of *do* as auxiliary. – A. Taylor, Notes on the Wandering Jew. – E. C. Dann, The drawbridge of the Graal Castle. – J. Quincy Adams, Michael Drayton's *To the Virginia voyage.* – A. H. Upham, Rabelaisianism in Carlyle. — C. Brown, Dialogue between a clerk and a husbandman. – Reviews. – Correspondance. – Brief mention.

Id, 8. H. M. Belden, The authorship of *Mac Flecknoe.* – J. W. Draper, The social satires of Th. Love Peacock, I. – A. H. Tolman, Shakespeare Studies, I. – W. Kurrelmeier, A German version of *Joseph Andrews.* — J. W. Bright and R. L. Ramsay, Notes on the West Saxon Psalms. – K. Sisam, idem. – R. C. Whitford, Mme de Staël's literary reputation in America. – Reviews [E. Levi, *Il libro dei cinquanta Miracoli della Vergine; I Miracoli della Vergine nell'arte del medio evo;* M. Romera Navarro, *El hispanismo en Norte America; The Cambridge Hist. of Engl. Lit.*, vols XIII and XIV.] – Correspondence

[L. Cooper, Wordsworth's knowledge of Plato; J. M. Steadman, Definitions wanted; A. G. H. Spiers, Molière and Corneille; R. Weeks, Flowers from Blood in o.fr. lit.; W. P. Mustard, Note on Lodowick Brysket; A. C. Baugh, A note on the Shakespeare first folio]. — Brief Mention [Hewitt, Paul Gerhardt as a hymn writer; L. Cooper, The Greek genius; W. A. Hervey, Syllabus and Selected Bibliography of Lessing, Goethe, Schiller].

Id. XXXIV, no. 1. T. Starck, Stefan George and the reform of the German lyric. – A H. Tolman, Shakespeare Studies, III. – A. H. Krappe, The legend of te Glove. – J. W. Draper, The social satires of Thomas Love Peacock, II. – R. G. Usher, F. Bacon's knowledge of Law-French. – T. Brooke, *Titus Andronicus* and Shakespeare. – Reviews [R. K. Root, The textuel ed. of Chaucer's *Troilus;* C. M. Gayley, Shakesp. and the founders of liberty in Am.; M. P. Andrews, A heritage of freedom; R. H. Garreth, *The Pearl;* an interpretation]. – Correspondance. [J. Q. Aslams, An „hitherto unknown" actor of Shak. troupe? G. R. Sherer, More and Traherse; R. S. Philps, Marino and Dante; H. Collitz, m. h. g. *alrune;* R. T. Hill. o. fr. *terne, ternir;* L. Mason, Stray notes on *Othello*; G. E. Jensen, The Covent Garden Journal extraordinary]. – Brief Mention. [C. F. Jacobs, The foundation of verse; W. A. Neilson, R. Burns; Hanford and Steadman, *Death aud Liffe*].

Id., no. 2. J. B. Wharey, Bunyan's *Holy War* and the conflict-type of morality-play. — J. E. Gillet, Notes on dramatic nomenclature in Germany (1500—1700). – W. Kurrelmeyer, *Gil Blas* and *Don Silvio.* — A. H. Tolman, Shakespeare Studies, IV. — F. H. Miller, The *Northern Passion* and the Mysteries. — A. D. Mc Killop, *Festus* and *The blessed Damozel.* — E. M. Albright, Ad imprimendum solum. -- Reviews [Cl. Hamilton, Materials and methods of fiction; A. Schaffer, G. R. Weckherlin; F. A. Foster, The Northern Passion]. — Correspondence [J. D. Bruce, Prologue to the *Canterbury Tales*; O. B. Schlutter, O. e. Lexical notes; A. H. Gilbert, Miscellaneous notes; W. P. Mustard, Notes on Lyly's *Euphues;* J. R. Schulz, Never less alone than when alone; J. B. Wharey, A note on *The Ring and the Book*]. — Brief Mention.

Publications of the Mod. Lang. Ass. of America, XXXIII, no. 3. H. M. Belden, Boccaccio, Hans Sachs and *The Bramble Briar.* – A. L. F. Snell, An objective study of syllabic quantity in Engl. verse. – M. E. Barnicle, *The Exemplum* of the penitent usurer. — E. E. Stoll, Was Paradise well lost? — F. G. Hubbard, The possible evidence for the date of *Tamburlaine.* — S. F. Gingerich, Shelley's doctrine of Necessity *versus* Christianity. – H. E. Allen, The origin of the *Ancren Riwle.*

Id., no. 4. W. Witherle Lawrence, The dragon and his lair in *Beowulf.* – C. E. Whitmore, A definition of the Lyric. – H. R. Patch, Some elements in mediaevel descriptions of the Otherworld. – J. M. Lyons, Frisian place-names in England.

Mod. Philology, XVI [Gen. Sect. II] R. Michaud, Le transcendantalisme d'après l'histoire. – D. Lemen Clark, The requirements of a Poet: a note on the sources of Ben Jonson's *Timber*, par. 130. – E. Weekley, „To Prune" and „to Prime". – Rev. and not. [L. A. Fisher, The mystic vision in the Grail Legend and in the Divine Comedy; P. van Tieghem, Ossian en France].

Herrigs Archiv, CXXXVII, 3, 4. A. Ludwig, Homunculi und Androïden. – L. Geiger, Zu Schillers *Don Carlos.* – W. Horn, Das Komische in Shakespeares

Tragödien und die Maler Reynolds und Hogarth. – J. Frank, La Beaumelle's *Mes Pensées*, III (Schluß). – M. Black, Zur Geschichte der *ei*-diphthonge im Provenzalischen. – K. Jaberg, E. Freymond. – L. Geiger, Goethe über Wielands *Oberon*. – id., Zwei Aeußerungen Goethes über seinen *Faust*. – F. Liebermann, Englands Dichtung und Sprache im Weltkrieg. – id., Die deutsche Volksseele in britischem Urteil. – L. Pfandl, Ein Wort zur Auffassung des Begriffs „Literaturwissenschaft". – L. Spitzer, Ital. *Lazzaretto*. – M. L. Wagner, Südital. *Kannákka*. – O. Schultz-Gora, Zum Texte des Yderromans.

Revue d'hist. litt. de la France, XXV, no. 3. G. Allais, Lamartine et le poème de *Milly*. – P. de Nolhac, Un humaniste ami de Ronsard, Pierre de Paschal, III (fin). – J. Marsan, Alphonse Rabbe. – P. d'Estrée, Farmin de Rozoi, II. – Th. Savtchenko, La Prosodie latine inédite composée pour le Grand Dauphin par Bossuet et Huet. – Mélanges [F. Lachèvre, A. de Montchrétien, sa religion, son mariage; corresp. inéd. entre Thomas et Barthe, IV]. – Comptes rendus [E. Rivaroli, *La Poétique Parnassienne d'après Th. de Banville;* B. Rava *Venise dans la litt. fr.;* la vie universitaire à Paris]. – Périodiques, etc.

Id., no. 4. A. Cherel, La pédagogie fénelonnienne, son originalité, son influence au XVIIIe siècle. – M. Lange, Victor Hugo et les sources de la *Vision du Dante*. — P. d'Estrée, Farmin de Rozoi II (fin). – R. Descharmes, L. Bouilhet et Louise Collet. – R. Dezeimeris, Annotations inédites de Montaigne sur le *De Rebus Gestis Alexandri Magni de Quinte-Curce*. — Mélanges [Lettres méd. de Béranger aux Scribe; R. Toinet, Les écriv. moralistes au XVIIe s. (fin). – Comptes rendus [P. Kohler, *Mme de Staël et la Suisse*; R. L. Hawkens, *Maistre Ch. Fontaine parisien*; Ch. de Rouvre, *L'amoureuse histoire d'A. Comte et de Clotilde de Vaux*]. – Périodiques. – Livres nouveaux. – Chronique.

Beiträge zur Gesch. der d. Spr. u. Lit. XLIII, 2. A. Wallner, Pfaffendichtung. 1. Salomon und Judith S. 181. – 2. Lamprechts Tobias und Alexander S. 199. – F. R. Schröder, Hoenir. – L. Pfannmüller, Meier-Helmbrechtstudien, I. — A. Leitzmann, Zum Barlaam Ottos von Freising. — id., Zu Folzens meisterliedern. – id., Zu Laurembergs Scherzgedichten. – M. H. Jellinek, Die *eu*-reime bei Opitz. – F. Perles, Zur erforschung des jüdisch-deutschen. – K. Brugmann, Zur wortsippe *alt*. – O. Behaghel, Der gotische adhortativus. – S. Feist, Eine ahd. dualform des verbs. – K. Helm, Waluburg die wahrsagerin. – id., Zur abfassungszeit der *Legenda aurea*. – id., Eine quelle Heinrichs von Hesler. – E. Schwentner, Zu Sigrdrifumǫl, 1, 2. – H. Schröder, Got. *aih*. – id., Das Vernersche gesetz im heut. deutsch. – F. Holthausen, Altsächsisches. – H. Paul, Zu Reinmar von Zweter 145. – W. Braune, Gemüt.

Englische Studien, LII, no. 1. M. Rösler, Studentenleben auf engl. Universitäten im mittelalter. – Ch. d'Evelyn, The Gray's Inn Fragment of *Sir Ysumbras*. – E. Bedz, A modern type of reviewer. [Frank Harris, *Contemporary Portraits*]. — **Id., LII, no. 2.** E. Björkman; Bēow, Bēaw, und Bēowulf. – R. E. Zachrisson, Notes on early Engl. names in *-god*, *-got*. – H. Conrad, *Henry* VIII, Fletchers werk, überarb. von Shaksp. – Bespr. – Misz.: B. Fehr, Zu Ællfrics *Hirtenbriefen*.

LES TAFFURS.

Bij de bewerking van *Le Chevalier au Cygne et Godefroid de Bouillon*, uitgave van de Reiffenberg als deel IV, V en VI*a* van de *Monuments pour servir à l'histoire des Provinces de Namur, de Hainaut et de Luxembourg*[1]), ontmoette ik voor het eerst den naam, dien ik boven dit artikel plaatste. Ik stel er prijs op, den lezer te waarschuwen, die uit de volgende bladzijden wellicht uitsluitend historische *waarheid* hoopt te putten. Wel is het ook mijn laatste doel, bij de excerpeering van allerlei, ook minder betrouwbare kronieken, de historische waarheid te dienen – anders ware de regeeringsopdracht, mij voor de *Rijks Geschiedkundige Publicatiën* gegeven, ongetwijfeld illusoir — maar dat eindelijke streven naar waarheid sluit niet uit, de vermelding en bespreking van veel fictie, waarin wellicht een kern van waarheid opgesloten ligt. En zoo zal het ook hier zijn. De auteur[2]) van vermeld mfra. epos, behoort volstrekt niet tot de betrouwbare geschiedschrijvers der 12/13de eeuw. De feiten, die hij meedeelt aangaande de kruistochten met name, zijn zeer verward en verwrongen. Maar, als elk, nog zoo slecht historicus, drukt hij het stempel van zijn eeuw op zijn werk en wordt daardoor belangrijk, ook wanneer hij onbeduidende of onware feiten meedeelt. In dat opzicht dan ook vraag ik de belangstelling van historici en taalkundigen voor de vreemde en ruwe bizonderheden, die ik, een weinig geordend, ga vermelden.

Verplaatsen we ons eens terug naar een tijd van oorlogsenthusiasme, zoo groot, als zelfs het begin van den wereldoorlog niet heeft gebracht. De kreet „God wil het" klinkt in alle talen over Europa. De kerkvergaderingen van Piacenza en Clermont voeren de begeestering ten top. Peter de Kluizenaar preekt in Frankrijk, Walter Habenichts snelt reeds vooruit met ongeoefende en ongeordende troepen, een zekeren ondergang tegemoet. We zijn in den tijd der Kruistochten. Diep heeft het verlangen, de heilige plaatsen te bevrijden van den druk der ongeloovigen de volksmassa aangegrepen. Het waren, zooals algemeen bekend is, niet alleen de ridders en geestelijken, die naar het kruis grepen, het waren eveneens de boeren en onvrijen, ja zelfs straatroovers en zeeschuimers, die door godsdienstige of materieele beweegredenen aangezet, besloten hadden, het uiterste te wagen, om het hoogste te winnen.

---

1) Bruxelles, Hayez, 1846, 1848, 1854. Er is nog een jongere ed. van C. Hippeau, 2 dln. Paris, Aubry 1874–77. Ik citeer volgens die van de Reiffenberg.

2) De kwestie van den naam van den auteur, juister den bewerker van de Chanson is nog niet opgelost. In 1846 noemde de Reiffenberg de namen Renaut en Graindor (*Monuments* etc. IV, p. VII). In 1852 schreef Paulin Paris over *Les Enfances de Godefroid*. Hij geeft daar den naam van den tweeden bewerker: Renaus en Renax. Maar *Les Enfances Godefroid* moet niet worden verward met *Le Chevalier au cygne et Godefroid de Bouillon*. (*Hist. Litt. de la France*, XXII, p. 400) In 1854 komt de Borgnet als voortzetter van de Reiffenbergs werk tot de conclusie: dat de auteur van de Chanson onbekend is, behoort tot de Zuidelijke Nederlanden, leefde in het begin der veertiende eeuw, waarschijnlijk omstreeks 1320—50. (*Monuments* etc. VIa, p. XXV–XXVI). In 1869 bestrijdt Paulin Paris deze meening niet. Hippeau gewaagt in zijn uitgave van 1874--77 van de auteurskwestie niet. Potthast eindelijk (*Bibliotheca hist.*, I, p. 219) spreekt opeens van Jehan Renax als „Verfasser." Ik kan in deze duistere zaak geen uitspraak doen en houd mij vooralsnog aan de meening van de Borgnet, omdat ik niet kan achterhalen, met welk recht Potthast den naam Renax met zooveel zekerheid opgeeft. Aan literatuurhistorici de uitspraak.

Eindelijk is de voorbereiding voor den eersten Kruistocht, door Godfried van Bouillon ondernomen, voltooid. Het groote leger rukt in verschillende afdeelingen op naar het Oosten, verovert in 1097 Nicaea, wint den slag van Dorylaeum, verovert in het volgende jaar Antiochië en maakt zich in 1099 van Jeruzalem meester. Dit zijn de nuchtere feiten, die ons door betrouwbare kronisten zijn overgeleverd. Maar het kon niet anders, of de wereldbeteekenis dier feiten moest voor later levende trouvères aanleiding worden tot legendenvorming. De fantasie moest zich van de eenvoudige gebeurtenissen meester maken en de eenvoud wijken voor omslachtigheid en opsmuk. De anonieme auteur, die bovendien een eeuw leefde na de gebeurtenissen, schijnt vooral onder den indruk gekomen te zijn van het ruwe leven, door de Kruisvaarders geleid. En onder dien indruk heeft hij aan de Kruistochten doen deelnemen een bende: Les Taffurs, die wel de ruwheid als monopolie schijnen gehad te hebben en wier naam in de lijst der deelnemers aan den eersten Kruistocht niet wordt aangetroffen. Reeds bij Nicaea zien wij ze optreden. Later voor Antiochië doen zij wonderen van dapperheid; bij Jeruzalem munten zij uit in moed en na de verovering der stad door wreedheid. Voor St. Jean d'Acre treffen we ze ook nog aan evenals voor Damascus. Maar dan is hun rol uitgespeeld en bereikt de kroniek ook bijna haar einde.

Het zijn geweldige soldaten, zooals blijkt uit de volgende woorden van de Saracenen zelf:

„*Mahon, dient payen, que cil nous vont grevant,*
Com ce sont male gent fort et oultrequidant! (V, p. 109, v. 5982–83).

Koning Cornumerant verhaalt zijn vader dat men de Taffurs zeer moet vreezen (V, p. 471, v. 16740). En zelf zijn ze voor niets bevreesd:

Ne doutent Sarrasins, ne malle ne denier (VIa, p. 244, v. 26496).

Zooals te verwachten was, blaken zij van strijdlust:

Qui plus aiment bataille que li glous ne fait vin (V. p. 118, v. 6248).

De Taffurs zijn ook zeer waakzaam (V, p. 456, v. 16283) en behalen veel buit (V, p. 172, v. 7792—96).

Hun uiterlijk is verwaarloosd, van wege hun ruw leven:

Là furent ly Taffur plus noir que carbonnier (VIa p. 54, v. 20430).

Zij gaan barvoets:

Une gent qui en piet n'ont chause ne sorler (V, p. 471, v. 16742)

en haveloos gekleed:

Il sont nommet Taffur, pour cou qu'en leur vivant
N'orent oncques en gambe une cauche vallant (V, p. 456, v. 16282).

Zij zijn flegmatiek: als er veel Taffurs gesneuveld zijn, zegt de koning:

„*Amis, plus n'en parlés;*
S'il sont mort, Dieux les a en gloire couronnés:
Or les laissiés morir, j'aray rybaus assés" (VIa, p. 64, v. 20768–70).

Door groote wreedheid zijn zij berucht:

Il n'y ont déporté ne femme ne enfant. (te Jeruzalem)
Les petis enfancons vont huers des biers tirant,
Et encontre les murs les vont sy fort giétant
Que des tiestes en vont les ciervelles filant (VIa, p. 75–76, v. 21125–28).

Aan gewone uitspattingen van de soldaten dier dagen maken ook de Taffurs zich schuldig. Zoo belooft hun koning hun:

Anqui ara cascuns or et argent assés,
Et la bielle payenne, gissans lés ses costés (VIa, p. 64, v. 20751 – 52).

Matigheid behoort ook al niet tot hun hoofddeugden en hun ruwe vraatzucht gaat zelfs zoover, dat zij de gevangenen slachten en opeten:

Et ly roys des Taffurs et sy ribaut vaillant
Desviestirent les Turs et les vont despoullant.
A guise de pourciaus les vont appareillant,
Et en pot et en rost les aloient quisant,
Que la flaireurs des Turs en la ville s'espant.

Godfried van Bouillon belooft aan een Saraceen:

„Et se vous yestes pris, je vous jur loyalment
Que ly rois des Taffurs et trestoute se gent
A le sausse et ou sel vous mengeront au dent" (V, p. 130, v. 6603 – 05).

Een burger van Antiochië zegt:

Biau seigneur, celle gent que vééz chy-devant
Doit-on plus redoubter que tout le remanant:
Car plus ayment le char d'un Turc ou d'un Persant
Que ne fait à baisier amie son amant (V, p. 456, v. 16277 – 80).

Plastisch is de volgende beschrijving:

Et ly roys des ribaus fist des arrière-bans;
Il prist ung Sarrasin qui fu gros et poissans.
Assés priés des fossés et des murs haus et grans
Ocist le Sarrasin et le fu desviestans.
Tout ensy que ung pourciel c'uns bouciers est tuans,
Appareilla le corps et ly ouvry les flans,
La coraille en giéta devant lui sur les camps,
En la broke le mist pardevant des Piersans
Et à deux Sarrasins le fu tantos quierkans.
(V, p. 495 – 96, v. 17475 – 83).

Als de Saracenen dat zien:

„Mahom! dient payen, regardés quels mesquans!
Puisqu'il menguent Turs, Sarrasin et Piersans,
Ne seront affamé descy jusqu'à dis ans" (V, p. 496, v. 17486 – 88).

Voor de bewoners van Jeruzalem was het ook geen aangenaam vooruitzicht,

Quant ly roys des Taffurs fist ocire ung glouton,
Et bien apparellier tout ensy c'un bacon,
En la broucque bouter, sy com rost de mouton,
Pardedens la cité telle noise en fist-on
Qu'il n'y a Sarrasin qui n'ait confusion;
Et maudient François en leur establison (V, p. 496 v. 17490 – 95).

Na een slag vinden de Taffurs vierduizend vijanden op het slagveld; zij richten nu bij de loopgraven keukens in

Et ont prys les payens et désarmet briefment;
Et les tournent et rost bien et souffissaument,
Sicque Cornumarans la grant flaireur en sent.

Quant il voit les Taffurs qui quisoient leur gent,
Venus est au soudant, se ly dist haultement:
„Regardés les larons, (ly)dist-il irement,
Quelle quisine y font à leur encombrement!" (VIa, p. 134. v. 22972-78).

Zij maken er zelfs een groot deel van in, voor winterprovisie, zooals Peter de Kluizenaar drastisch uitdrukt:

Corbarant s'en fuy, n'y pot riens gaengnier;
De vos gens demora sur les canps C millier,
Là orent ly Taffur à plenté a mengier,
Et en mirent en sel X mille pour l'ivier (VIa, p. 146, v. 23346–49).

Als slot van deze kannibalentafereelen:

Ly Grans Gourmans de Lille estoit gros et furnis;
N'avoit homme sy grant en trestout le pourpris;
Avoec çou qu'il fu grans, estoit fors et hardis,
Et, quant il avoit but, s'estoit tous estourdis;
Mil Sarrazin avoit ochis et desconfis;
Ung Sarrazin mengoit, quand il estoit rostis,
Tout oussy volentiers c'une crasse brebis (VIa, p. 342, v. 29619–25).

En dat monster wordt door de Taffurs tot koning gekozen!

Het heele leven en de organisatie der Taffurs is die van soldaten. Hun aantal wordt op verschillende plaatsen opgegeven:

Et ly roys de Taffurs venoit hardiement;
Sur ung ceval estoit; s'amenoit une gent,
Bien en avoit XX mille en son gouvernement;
Mais n'ot que IIII mille a ce assamblement (V, p. 106-7, v. 5931-34).

Bij een andere gelegenheid zijn het er maar honderd (V, p. 204, v. 8738), kort daarop weer 20.000 (V, p. 376, v. 13862) en elders nog 4.000; 5.000; 15.000; 16.000.

Nu we zoo eenige trekken van het karakter en de levenswijze der Taffurs hebben gegeven, komt de meest belangrijke vraag: hoe zijn ze onder de Kruisvaarders opgenomen, of juister, hoe komt de anonieme bewerker er toe, zoo'n horde onder de Kruisvaarders te rekenen.

Dat hij niet aan een afzonderlijk volk denkt, zooals de Franschen, de Vlamingen of de Engelschen, blijkt aanstonds uit den naam „Taffur", dien hij aan zijn helden geeft. Taffur toch, is geen volksnaam, maar een soortnaam. Körting behandelt 't woord bij arab. „Dahul" = bedrieger. Volgens hem is dit misschien het grondwoord van prov. en ofra. „tafur" schelm, spitsboef. Die meening van Körting wordt uit de woorden van den auteur zelf vrij wel bevestigd; natuurlijk niet, wat de etymologie, maar alleen wat de beteekenis aangaat [1]). Want dezelfde bewoner van Antiochië, dien ik hierboven reeds heb ingevoerd, verklaart aan de Saracenen, dat zij Taffurs genoemd worden

pour cou qu'en leur vivant
N'orent oncques en gambe une cauche vallant (V, p. 456 v. 16281–82).

Het zijn m. a. w. landloopers. Herhaaldelijk ook worden, zooals reeds uit

1) Vgl. nog Gröber, *Grundriss* II 3. S. 526. Strassb., Trübner, 1901.

aangehaalde plaatsen bleek, de Taffurs door den dichter „ribauds" genoemd. Welnu: ribaud, waartoe ook ndl. rabauw kan gebracht worden, beteekent schurk, roover.

De bedoeling van den dichter schijnt dus geen andere geweest te zijn, dan onder de Kruisvaarders een bende ruwe en weinig scrupuleuse roovers aan te wijzen, die zichzelf een koning kozen, blijken van groote dapperheid gaven, maar zoo weinig kiesch in hun middelen waren, dat ze zelfs tegen menscheneterij niet opzagen.

Al zijn nu de Taffurs geen volk in den eigenlijken zin van het woord, ze recruteeren evenwel hun manschappen uit verschillende volken, vooral uit Vlamingen en Nederlanders. Dit blijkt uit een toespraak, die de koning der Taffurs tot zijn soldaten houdt:

Je vous ay bien véut à Bruges et à Gant
A Liége ou à Namur, en Haynau, en Brabant,
A Tournay, à Aras ou à Lille ensiévant,
Ou droit à Valenciennes vous ay bien véut tant (V, p. 169, v. 7695 – 98).

Wat verderop wordt de nationaliteit van den banierdrager van den koning besproken:

Sa banière portoit devant lui emprésent
Ung hollandois ribaus, qui grans fu durement (V, p. 204, v. 8735 – 36).

Uit welke woorden blijkt, dat men ribaud = Taffur en Hollandois tegelijk kan zijn.

Elders weer wordt gewaagd van: *un Taffurs liégois* (V, p. 218, v. 9126).

Als de vaandeldrager van daareven door den vijand gedood is, komt een Vlaming het vaandel redden, maar ook hij wordt gedood (V, p. 219, v. 9144). Later is 't een Duitscher, die als banierdrager optreedt (V, p. 456, v. 16265).

Als een Saraceen geslacht en gebraden is door den koning zelf, laat hij dit weinig appetijtelijk gerecht door Duitsche rabauwen naar den vijand brengen (V, p. 496, v. 17484).

Weer op een andere plaats geeft de koning zijn paard aan een Taffur de Haynau (VIa, p. 132, v. 22932).

De koning der Taffurs komt van Saint Quentin (VIa, p. 340, v. 29545) en hij regeerde *„moult bien sur la gent Belgibus"* (VIa, p. 340, v. 29566).

Als die koning gestorven is, wordt er een nieuwe vorst gekozen.

De Lille fu cieux nés dont je vous vais parlant (VIa, p. 341, v. 29600), die genoemd wordt: *Ly Grans Gourmans de Lille* (VIa, p. 342, v. 29619) en in zijn leger

y ot moult de Picquars,
Flamens et Hainuiers, Liégois et Auvregnas (VIa, p. 506, v. 34860 – 61).

Vlamingen, Henegouwers, Duitschers en ook een enkele maal Hollanders zijn het, die zich bij de Taffurs aansloten. En de veronderstelling, dat de dichter, uit vrees of uit ontzag, met ironie of misschien ook uit haat, hun zulke gruwelijke eigenschappen toedichtte, schijnt thans niet meer zoo gewaagd. De Taffurs zouden dan de Boches zijn van den tegenwoordigen tijd.

Dit alles klopt volmaakt met de mededeeling, dat de Franschen hen van overzee lieten aanrukken:

Et s'ont fait ly François par deça amener (V, p. 471, v. 16741).

Ik laat het definitieve onderzoek naar de motieven, die kunnen geleid hebben, de Taffurs op te nemen in dit gedicht, liever over aan de literatuurhistorici, die niet bij toeval, zooals ik, maar krachtens hun eigen studieplan, zich met dit werk hebben bezig te houden. Wij zullen hier alleen nog de zeer belangrijke vraag aanraken, of de Taffurs eigen vinding van den dichter zijn, of wel overgeleverd en dus overgenomen goed. Met andere woorden: komen de Taffurs hier het eerst voor, of vinden wij van hen reeds bij vroegere schrijvers in verband met de Kruistochten melding gemaakt?

Op deze vraag zal het antwoord bevestigend moeten luiden. Er bestaat namelijk een *Chanson de Jérusalem* van den dichter Graindor de Douai, dat een nieuwe bewerking is van den *Chanson d'Antioche* volgens Richard den Pelgrim en waaraan een aanhangsel is toegevoegd, waarin de gebeurtenissen tot na de verovering van Jeruzalem worden verhaald. Dat aanhangsel of juister, die voortzetting van het *Chanson d'Antioche* onderscheidt zich van dit laatste door grootere levendigheid; de dichter heeft veel uit eigen phantasie geput; hij bezingt niet alleen de daden der aristokraten maar ook die van het mindere volk. En als vertegenwoordigers dier lagere klasse vinden wij reeds bij hem de Taffurs. Ook hij schildert ze als landloopers, die barvoets en in lompen gaan, maar door hun vijanden zeer gevreesd worden, bestuurd door een ridder, die aan lager wal is gekomen, die een krans van bladeren draagt als kroon, en een zak met armsgaten als vorstelijken mantel. In den krijgsraad der vorsten weet hij door te drijven, dat Jeruzalem bestormd wordt, hij trekt het eerst de veroverde stad binnen en kroont Godfried van Bouillon.

Deze bizonderheden ontleen ik aan de *Geschichte der Französischen Litteratur* van Suchier en Birch-Hirschfeld (S. 49–50. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1900). Nu was de weg gewezen. *La Chanson d'Antioche* diende te worden geraadpleegd en in de uitgave van Paulin Paris in twee deelen (Paris, Techener, 1848) vond ik inderdaad menig vers, waarin de Taffurs voorkomen. *La Chanson d'Antioche* nu, is ouder dan *Le Chevalier au Cygne et Godefroid de Bouillon.*

In zijn Introduction zegt Paulin Paris van de Taffurs (I, p. XVI). Onder de Kruisvaarders bevonden zich ook: „l'autre troupe, composée de gens plus indomptables, plus féroces, (qui) ne voulut rien tenir des barons, ni s'engager dans aucuns liens de discipline. Elle marcha dans toute sa liberté; ramas impur de juifs, de cagots, de truands et de bohémiens, hideux à voir, également redoutés pour ainsi dire des chrétiens qu'ils accompagnoient et des Sarrasins qu'ils alloient combattre; armés de coutelas, de frondes, de fourches, de faux et de bâtons.... Ils avoient accepté pour roi un ancien écuyer normand, dégradé par le désordre et la misère. Cet homme avoit fait appèl a quiconque juroit de ne jamais posséder en propre une seule pièce de monnoie; et celui qui demeuroit convaincu d'avoir violé un pareil engagement étoit a l'instant même obligé de quitter la noble bande. Le bon prince avoit pris le nom de Tafur, sans doute après avoir entendu les Arméniens désigner ainsi dans leur langue l'empereur grec."

Van den meest karakteristieken trek, waardoor de Taffurs zich onderscheiden, het menscheneten, gewaagt Paris in zijn inleiding niet. Toch komt dit ook reeds in *La Chanson d'Antioche* voor.

A la porte de seure, qui séoit contremont,
Desous la tour Princeple le frère Gondremont,
Là fu li rois Tafurs et Ribaut o lui sont:
Et jurent Dame Dieu qui forma tout le mont,
Que s'ils tienent Paiens, aus dens les mangeront (I, p. 218 v. 124–28).

Dit schijnt evenwel nog maar een bedreiging te zijn, of een uiting van woede. Als echter de belegeraars van Antiochië door nijpenden honger worden gekweld, weten ook de Taffurs niet, hoe ze aan voedsel zullen komen. Blijkbaar hebben ze dan nog niet den smaak van menschenvleesch beet. In hun radeloosheid richten ze zich tot Peter den Kluizenaar, bij monde van hun koning, die spreekt:

„Sire, consilliés-moi, por sainte carité,
„Por voir morons de faim et de caitiveté.
Et respondi dans Pieres: „C'est par vo lasqueté;
„Alés, prenés ces Turs qui sont là mort jeté,
„Bon seront à mangier s'il sont cuit et salé."
Et dist le rois Tafurs: „Vous dites vérité" (II, p. 3–4, v. 7–12).

De raad van den Kluizenaar wordt door de Taffurs niet in den wind geslagen. Hij verzamelt al zijn „ribaus"

Et vont aus chimeteres, s'ont les corps desterrés,
Tout ensamble les ont en un mont assamblés,
Trestous les porris ont dedens Ferne jetés
Et les autres escorcent, au vent les ont hallés. (II, p, 6, v. 51–54)

Nu komen de ridders kijken, maar gewapend, want zij vertrouwen de Taffurs niet. Zij vragen:

„Coment vous contenés?"

maar zoo echt zwak menschelijk, tegenover die wilde rabouwen, ze vragen het lachende.

„Par foi," ce dist li rois, „moult sui bien conraés,
„Sé jo avoie à boire, à mengier ai assés."

En het schijnt, dat de baronnen de complaisance zoo ver drijven, dat ze den kannibalen ook wijn zullen geven, want Godfried van Bouillon antwoordt:

„Dans rois, vous en aurés."
De son bon vin li fu uns botels présentés,
Li rois Tafurs en but, aus autres fu livrés (II, p. 7–8, v. 63–67).

Ook de Saracenen zijn langzamerhand tot de ontdekking gekomen, wat vijanden zij in de Taffurs gevonden hebben, want Garsions zegt tegen zijn vader:

„Seigneur", dist Garsions, „à moi entendés ca,
„Sé Franc nous aperçoivent mauvais plet i aura,
„Car li rois des Tafurs nostre mort deforra,
„Et quant iert desterrés, après le mengera." (II, p. 13, v. 147–150)

Ook in *La Chanson de Jérusalem* komen de Taffurs voor. Maar in de citaten daaruit, die ik bij Paulin Paris (*Histoire Littéraire de la France* XXII, p. 375–381. Paris, Firmin Didot, 1852) vond, wordt niet van hun anthropofagische neigingen gesproken.

Het staat vast, dat *Le Chevalier au Cygne et Godefroid de Bouillon* voor zoover het den eersten Kruistocht betreft eene overwerking is van de *Chansons d'Antioche* en *de Jérusalem*, het is dus ook zeker, dat de bewerker zijn Taffurs ontleend heeft aan Graindor de Douai. Maar wat heeft hij het Taffur-motief uitgewerkt! Vooral, wat heeft hij hun dierlijke eigenschappen met welbehagen geteekend.

Een allerlaatste vraag willen wij nog stellen en met haar beantwoording een nadere studie van het merkwaardig gegeven aan de aandacht van meer-bevoegden aanbevelen. Die vraag is: zijn de Taffurs, die menscheneters bleken te zijn, de vinding van jongleurs der twaalfde en dertiende eeuw, of vinden wij al bij de eigenlijke geschiedschrijvers van den eersten kruistocht berichten, die alleen later door de trouvères zijn uitgewerkt?

En ook op deze laatste vraag moet het antwoord luiden: de Taffurs zoowel als het menscheneten zijn in de kruistochtkronieken geen onbekenden; zij zijn historische personen geweest en hun beestachtigheden historisch bewijsbaar.

Aan de methode getrouw, die wij tot nu toe in dit opstel gevolgd hebben, van de jongste getuigen het eerst te hooren, luisteren wij naar den grooten kronist der Kruistochten, Willem van Tyrus. In het vierde boek, 23ste hoofdstuk van zijn *Historia Rerum in Partibus Transmarinis Gestarum* (*Recueil des Historiens des Croisades. Historiens Occidentaux* t. I., p. 190. Paris, Imprimerie royale, 1844) verhaalt hij ons het volgende: De aanvoerders der Kruisvaarders maakten zich ongerust over het groot aantal spionnen, die in hunne legers rondslopen. Bohemond van Tarente belooft hun, aan dat spionneeren een eind te maken. „Boamundus vero promissi memor, circa primum noctis crepusculum, cum alii per castra pro coenae apparatu, more solito, essent solliciti, educi praecipit Turcos aliquot, quos habebat in vinculis, et tradens eos carnificibus, jugulari mandat; et igne copiose suppositi, quasi ad opus coenae, diligenter assari praecipit et studiosius praeparari; praecipiens suis, quod si ab aliquibus interrogati essent, quidnam sibi coena talis vellet, responderent, quod inter principes convenerat, ut quotquot deinceps de hostibus aut eorum exploratoribus caperentur, omnes prandiis et principum et populi ex seipsis escas, via simili, cogerentur persolvere". Dat hielp en de verspieders bleven in het vervolg wel weg.

Het anthropofagisch motief is er wel, zooals wij zien. En al is het niet onmogelijk, dat, hetzij Graindor, hetzij onze anonymus, Willem van Tyrus hebben gelezen, vooral in de oude Fransche vertaling; van Taffurs vonden wij bij hem niets.

Gaan wij een stap terug en hooren wij Albertus Aquensis. In het vijfde boek, 29ste hoofdstuk van zijn *Historia Hierosolymitana* (Migne PL. CLXVI, col. 527) lezen wij: „Mirabile dictu et auribus horrendum! tanta ipsa famis angustia has urbes invaluit, quod nefas est dicere, nedum facere. Nam Christiani non solum Turcos vel Sarracenos occisos, verum etiam canes arreptos et igni coctos comedere non abhorruerunt prae inopia, quam audistis." Deze mededeeling, die hoogst belangrijk is, ook om de waardeering, volgens welke het eten van hondenvleesch als nog erger dan dat van menschenvleesch wordt voorgesteld, slaat op het beleg van Antiochië, spreekt niet alleen van

een krijgslist, waardoor verspieders moesten worden afgeschrikt, maar integendeel van een toestand, waarin de Christenen verkeerden en die hen dwong tot het eten van menschenvleesch. Albrecht van Aken is dus veel uitdrukkelijker in zijn verklaring, dat er in het leger der Kruisvaarders zulke onmenschwaardigheden plaats hadden.

Raadplegen wij weder een ouder getuige, Radulfus Cadomensis (Caen), een tijdgenoot van Tancred. Hij verhaalt (Migne. PL. CLV. col. 553): „Audivi namque qui dicerent cibi se coactos inopia, ad humanae carnis edulium transisse, adultos gentilium cacabo immersisse, pueros invexisse verubus, et vorasse adustos: vorando aemulati sunt feras, torrendo homines, sed caninos. Hunc ipsum finem membris propriis minabantur, cum aliena deficerent..." Deze plaats is niet minder duidelijk: zij bevat niet alleen de bevestiging van het feit, dat de Kruisvaarders tot anthropofagie overgingen, maar voegen er nog aan toe, dat ze desnoods ook tot het verslinden van eigen volk zouden zijn overgegaan, indien de voorraad aan krijgsgevangenen mocht uitgeput raken. Maar noch bij Albertus Aquensis, noch bij Radulfus van Caen vinden wij melding gemaakt van een bepaalde bende, hoe dan ook geheeten, die zich aan deze excessen in het bizonder zou hebben schuldig gemaakt.

Komen wij ten laatste aan Guibert van Nogent (Guibertus Abbas s. Mariae de Novigento), dan zijn wij tot den oudsten getuige in deze zaak genaderd, een man, die volgens sommigen weinig vertrouwen verdient, volgens anderen daarentegen de belangrijkste berichtgever voor den eersten Kruistocht moet genoemd worden. Van hem hooren wij, dat – „Erat praeterea et aliud quoddam in exercitu illo hominum genus quod nudipes quidem incederet, arma nulla portaret, nullam ipsis prorsus pecuniae quantitatem hebere liceret: sed nuditate ac indigentia omnino sqalidum, universos praecederet, radicibus herbarum, et vilibus quibusque nascentiis victitaret. Hos cum quidam ex Northmannia oriudus, haud obscuro, ut fertur, loco natus ex equite tamen pedes factus, sine dominio oberrare videret, depositis armis, et quibus utebatur induvii, eorum se regem profiteri voluit. Inde rex Thafur barbarica coepit lingua vocari. Thafur autem apud gentiles dicuntur, quos nos, ut nimis litteraliter loquar, trudenues (al. trudennes, Gallice truands,) vocamus. Qui ex eo sic appellantur quia trudunt, id est leviter transigunt, quaqua versum peragrantes annos (f. agros). Erat autem isti consuetudo ut, si quando populus sub se agens ad pontis aliqujus deveniret transitum, aut aliquas angustias loci cujuspiam attigisset, iste eundem praeoccupare festinaret ingressum, et perscrutato ad unguem singillatim quoque suorum, si cui duorum pretium solidorum habere contigeret, hunc confestim a sua ditione secluderet, et eum emere arma jubendo, ad armati contubernium exercitus segregaret. Si quos consuetae tenuitatis amantes, nihil prorsus pecuniae aut reservasse aut affectasse conspiceret, hos suo collegio peculiares ascisceret .... Praeterea, cum de paganorum corporibus frusta carnium apud Marram, et sicubi alias, cum nimis fames urgeret, reperiuntur adempta, quod ab his et furtim, et quam rarissime factum constat, atrox apud gentiles fama percrebuit quod quidem in Francorum exercitu haberentur qui Saracenorum carnibus avidissime vescerentur. Unde idem homines, ut potissimum apud illos haec intonuisset opinio, Turci cujusdam vecti corpus intusum, ad eorum terrorem palam

omnibus, ut dicitur, ac si carnem mandibilem igni apposito torruerunt. Quod illi agnito, et verum penitus quod fingitur autumantes, jam magis insolentiam Thafurum, quam nostrorum quodammodo principum vehementiam formidabant." (Migne, PL. CLVI, col. 811–12).

In dit lange citaat treft ons het meest de naam Thafur. Het is zeker zeer opmerkelijk, dat die naam bij den oudsten berichtgever, waar wij iets over deze belangrijke bende aantreffen, al voorkomt. Voor het overige zijn de bizonderheden aangaande leven en gewoonten der Taffurs hier ook veel overvloediger, ja bijna eensluidend met de gegevens van onzen jongleur. Zij zijn de eersten in den strijd; de Saracenen zijn bang voor hen; zij gaan barvoets en naakt; vooral: zij maken zich schuldig aan anthropofagie. Maar het is duidelijk, dat de kronist hiermede erg verlegen is. Hij kan het feit niet ontkennen, maar brengt het tot kleine verhoudingen terug. Dit moge te eer als een bewijs gelden voor de waarheid der bewering. Van den anderen kant geeft Guibert een element, dat we verderop nergens terugvinden, nl. dat de Taffurs arm zouden geweest zijn en wel vrijwillig arm. In *Godefroid de Bouillon* is hiervan niets te hooren; daar behalen zij integendeel veel buit.

Aan het eind gekomen van de gegevens, die ik aangaande de Taffurs bijeen kon brengen, blijft mij alleen nog over, een terugblik te werpen op en een paar gevolgtrekkingen, te maken uit dit materiaal. De dichter heeft dus niet alleen zijn fantasie laten spreken, toen hij van een wilde horde gewaagde, die zich in het leger van Godfried van Bouillon bevond. Hetzij uit de chansons van jongleurs, hetzij uit kronieken van klerken of bisschoppen, hetzij uit beide soort bronnen heeft hij geput. Maar hij heeft aan hun gegevens de producten van zijn fantasie toegevoegd, voor zoover wij daarover tenminste op het oogenblik kunnen oordeelen. Hij heeft dit gedaan met opzet en met voorliefde. Les Taffurs zijn geen personen, die in het drama van den eersten Kruistocht, door hem ontworpen, kunnen gemist worden. Zij zijn geen figuranten; zij spelen de hoofdrol. De *Godefroid de Bouillon* had haast even goed den naam kunnen dragen van: Les Taffurs. Waar de reden moet gezocht worden van 's dichters uitvoerigheid in dezen, vermag ik niet uit te maken.

Voor de geschiedenis van ons vaderland zijn de Taffurs van eenig belang. Immers, onder hen waren ook Hollanders, Brabanders enz. en zij schijnen zelfs hoofdzakelijk uit de Nederlanden gerecruteerd te zijn. Dit niet alleen, omdat hij of andere jongleurs het zeggen, maar ook, omdat er voor het beleg van Antiochië een toevoer van soldaten was geweest, bestaande uit zeeroovers, die de Middellandsche Zee onveilig maakten en die hoofdzakelijk uit Holland, Friesland, Zeeland en Vlaanderen afkomstig waren. In verband met enkele uitlatingen van kronisten en trouvères houd ik de meening niet voor te gewaagd, dat deze woestelingen voor een goed deel in de benden der Taffurs zullen zijn terug te vinden. Het is dan wel niet juist een vleiend beeld, dat van hen wordt ontworpen, op zulke voorvaderen hoeven wij niet trotsch te zijn; maar verwonderen kunnen wij ons toch niet, dat er aan het einde der elfde eeuw nog zulke barbaren in de Nederlanden worden aange-

troffen, wanneer wij er aan denken, tot welke excessen de ketter Tanchelm in het midden der volgende eeuw het Antwerpsche en Zeeuwsche volk heeft gebracht.

Wij behoeven ons evenwel niet alleen te schamen, dat Nederlanders onder die menscheneters voorkwamen. De Taffurs zijn ook dapper geweest en eenstemmig is de lof van kronisten en jongleurs voor hun moed en groot het aandeel, dat zij hun toekennen in de successen voor en bij de verovering van Jeruzalem [1]).

Ten slotte dunkt het mij niet overbodig, te wijzen op een hoogst merkwaardige tegenbeweging in den gang der historische traditie aangaande deze benden. De bizonderheden der eigenlijke historieschrijvers worden, te beginnen met Guibert de Nogent tot Willem van Tyrus hoe langer hoe schaarscher. Terwijl daarentegen de Chansons de geste, uitgaande van *La Chanson d'Antioche* tot *Godefroid de Bouillon*, hoe langer hoe uitvoeriger worden. De oorzaak van deze tegenbeweging zal ik hier niet trachten te achterhalen. Maar wel moet ik er op wijzen, dat een onderzoek daarnaar vruchtbaar kan zijn. Niet alleen, omdat daardoor de kennis bevorderd kan worden, die wij hebben van de wijze, waarop middeleeuwsche geschiedschrijvers en zangers met hun materiaal omgingen; niet alleen omdat er opnieuw uit zou blijken, dat de gegevens van een jongleur voor het vaststellen der feiten van beteekenis kunnen zijn, maar vooral, omdat de historische kritiek er wel bij zal varen, de critiek, die zich wellicht wel op een wat eng standpunt heeft geplaatst, met zich bij voorkeur te houden aan de berichten van meer geloofwaardige schrijvers en die van minder betrouwbaren te veel is voorbijgegaan.

Nijmegen. W. MULDER.

DE BEOEFENING DER DUITSCHE DIALECTKUNDE.

III.

De tot dusverre besproken lexicalische, phonetische en grammaticale verhandelingen over afzonderlijke dialecten kunnen ons nog slechts een zeer eenzijdig beeld van een uitgestrekt taalgebied geven. Men kan deze studiemethoden vergelijken met boringen, die men ten behoeve van een geologisch onderzoek verricht, met dit belangrijke onderscheid alleen, dat de geoloog systematisch zijn stations uitzoekt met het doel om een profiel van het geheele landschap te ontwerpen, terwijl bij de dialectologen over het algemeen alleen die plaatsen aan de beurt komen, die toevallig een taalminnaar onder hare bewoners tellen. Het is duidelijk welke groote gevaren er aan een dergelijke werkwijze verbonden zijn. Men is maar al te licht geneigd om op grond van eenige hier en daar opgemerkte verschijnselen te generaliseeren en zich daardoor een geheel verwrongen beeld van den feitelijken toestand te vormen. De heterogeniteit en de leemten van het materiaal dienen dus noodzakelijk gecompenseerd te worden door een systematisch dialectonderzoek in de ruimte. Zoo moest zich door de behoefte

---

[1]) Aan Dr. E. Haslinghuis dank ik nog een verwijzing naar het boekje van O. Driesen, *Der Ursprung des Harlekin*, Berlin, Duncker, 1904, waarin (blz. 129 vlgg.) de Taffurs in verband worden gebracht met de Harlekijns.

aan gelijkmatiger orienteering over geheele taalgebieden de dialectgeographie ontwikkelen. Daar zij gaandeweg de belangrijkste tak van het dialectonderzoek is geworden en voorbeschikt schijnt haar stempel op de linguistiek der komende decenniën te drukken, lijkt het mij wel gerechtvaardigd om enkele der belangrijkste Duitsche onderzoekingen op dit gebied nog wat nader te beschouwen.

De eerste pogingen om op grond van een aantal verzamelde gegevens tot een primitieve indeeling der Duitsche dialecten te geraken, dateeren reeds uit de eerste helft der vorige eeuw. De taalbeschouwing stond toen nog geheel onder invloed van de stamboomtheorie. De dialecten werden beschouwd als vertakkingen van den grooten taalstam, waarvan elk takje zich op zich zelf had ontwikkeld. Men zag de verscheidenheid der dialecten, men kende de hoofdgroepen (Saksisch, Beiersch, Zwabisch, Nedersaksisch, enz.), het kwam er nu maar op aan om eenige belangrijke criteria te vinden, met behulp waarvan het zou kunnen gelukken, elk dialect zuiver af te bakenen en desgewenscht nog onder te verdeelen. Men dacht mooie kaartjes te krijgen: elke dialectgroep in een aantal vakjes verdeeld, elk vakje met een bijzondere kleur voorzien, waardoor ze dus een uiterlijk zouden hebben als b.v. een kaart met politieke indeeling. Schoone resultaten lagen in het verschiet! Elke volksstam had, naar men algemeen aannam, zijn eigen dialect, wanneer men dus slechts het nauwkeurig verloop der dialectgrenzen vaststelde, wist men ook precies de woonplaats van elken stam. De practijk leerde echter al heel spoedig, welke moeilijkheden het opleverde om beslissende criteria voor de indeeling te vinden: er waren tal van dialecten, die men op grond van sommige gegevens tot één bepaalde groep zou kunnen rekenen, terwijl andere criteria pleitten voor een geheel andere classificatie. Het kon dan ook niet uitblijven, dat verschillende geleerden tot geheel uiteenloopende resultaten kwamen, daar deze resultaten geheel afhankelijk waren van de waarde, die elk onderzoeker aan de door hem verzamelde gegevens toekende [1]). Meer en meer kwam men daarom tot de overtuiging: de dialecten zijn, als geheel beschouwd, niet scherp te begrenzen, ze vloeien in den regel geleidelijk in elkaar over. De geprojecteerde taalkaarten die voor de dialecten-als-geheel niet mogelijk bleken, zouden dus alleen voor elk afzonderlijk dialectisch verschijnsel zijn te maken. Doch om dit te bereiken moest men eerst van dorp tot dorp, van gemeente tot gemeente stelselmatig materiaal voor de vaststelling dier grenzen verzamelen. Dit is het eerst practisch beproefd door Georg Wenker.

Over den *Sprachatlas des deutschen Reiches*, die door Wenker in 1876 op touw werd gezet, heb ik ook vroeger reeds gesproken [2]). De kaarten zijn samengesteld op grond van het materiaal, dat Wenker door schriftelijke enquête heeft verkregen. Hij stelde 40 zinnen samen en zond die naar alle steden en dorpen van Duitschland, waar ze, hoofdzakelijk door onderwijzers, in de verschillende plaatselijke dialecten werden vertaald. Op deze wijze heeft Wenker dialectmateriaal vergaard voor ± 40.000 plaatsen. Met het

[1]) Dat vinden we o. a. aardig geïllusteerd op kaart 26 van H. Fischer, *Geographie der schwäbischen Mundart.*

[2]) *Handel. v. h. 8. Philologencongres*, 142—145.

woord voor woord in kaart brengen van dit reusachtig materiaal is men reeds sinds 40 jaren onafgebroken bezig; tot nog toe zijn er 1118 verschillende kaarten voltooid [1]). Neemt men een dergelijke ingevulde kaart in studie, dan verkeert men dus in het geval van iemand, die naar alle oorden van Duitschland een vraag om inlichting naar vertaling en uitspraak van dit woord heeft gezonden en daarop ruim 40.000 antwoorden heeft gekregen.

Een groot bezwaar van dezen atlas is, dat de antwoorden zijn gegeven door phonetisch niet geschoolde leeken. Had men echter hoogere phonetische eischen gesteld, dan zouden Wenker's plannen denkelijk schipbreuk hebben geleden. Het dialectgeographisch onderzoek is nu eenmaal een zeer eigenaardig massaonderzoek, dat grootendeels buiten de studeerkamer wordt verricht: men moet voortdurend schipperen en transigeeren tusschen de ideale methode, die men wel gaarne zou willen volgen en de nuchtere bezwaren van de practijk. Zoo heeft Wenker wèl het materiaal van een reusachtig aantal plaatsen kunnen verzamelen . . . . doch daarvoor afstand moeten doen van een nauwkeurige schrijfwijze. Omgekeerd voldoet b.v. de Fransche *Atlas Linguistique* aan strenge phonetische eischen . . . . maar hij omvat – na jarenlang voortgezet onderzoek – slechts materiaal voor 639 gemeenten, terwijl Frankrijk er in het geheel 37.000 telt!

Een nadeel van Wenker's Atlas is verder, dat hij alleen te Marburg en te Berlijn geraadpleegd kan worden. Het in druk brengen der kaarten, die te Marburg in manuscript worden vervaardigd, is ondoenlijk. Men is aan dit bezwaar eenigszins tegemoet gekomen, door beschrijvingen van de achtereenvolgens voltooide kaarten algemeen toegankelijk te maken in den *Anzeiger für deutsches Altertum* [2]). In deze *Berichte* beschrijft Prof. Wrede het verloop van verschillende dialectgrenzen, zoodat men met behulp van deze beschrijvingen algemeene overzichtskaartjes voor particulier gebruik kan vervaardigen. In 1902 zijn deze verslagen echter gestaakt en in de plaats daarvan is Wrede begonnen met het uitgeven van een serie verhandelingen, waarvan de schrijvers allen gebruik gemaakt hebben van het materiaal van den atlas te Marburg. Voor ik echter deze verzameling – een later uitvloeisel dus van Wenker's werk – nader bespreek, dient eerst nog de aandacht te worden gevestigd op den hoogst belangrijken *Zwabischen Dialectatlas* [3]), die door Hermann Fischer is bewerkt.

Een jaar of vijf nadat Wenker met zijn atlas begonnen was, zette Fischer, onafhankelijk van Wenker maar volgens een soortgelijke methode een dialectgeographisch onderzoek in Zwaben op touw. Zijn materiaal strekt zich over een veel geringer aantal (1471) plaatsen uit en bovendien is het aantal verwerkte woorden (F. vroeg alleen losse woorden) veel kleiner (190) dan dat van Wenker's Atlas (516). Verder heeft Fischer zich tot de geestelijken in plaats van tot de onderwijzers gewend. Belangrijker echter is de afwijking in de verwerking van het materiaal. Terwijl men zich nl. te Marburg zorgvuldig

---

1) *ZfdMaa*, 1918, 1.

2) Ferd. Wrede, *Berichte über G. Wenkers Sprachatlas des deutschen Reiches* I–XIX (Afd. A, XVIII (1892)–XXVIII (1902)).

3) H. Fischer, *Geographie der schwäbischen Mundart*. Mit einem Atlas von 28 Karten, Tübingen, 1895.

van interpretatie onthoudt en om zoo te zeggen machinaalweg het ontvangen materiaal in kaart brengt, heeft Fischer geretoucheerd. Waar het hem toescheen, dat afwijkende weergave uitsluitend op de individueel verschillende schrijfgewoonte berustte en niet op een feitelijk verschil in uitspraak, daar heeft hij niet geaarzeld zijn materiaal te schiften, vaak na zich persoonlijk nog eens van een en ander op de hoogte te hebben gesteld: „Man wird mir eben zutrauen müssen, dasz die gezogenen Grenzlinien auf richtiger Kritik der Einzelangaben beruhen" [1]). Deze methode heeft het groote voordeel, dat er heel wat onnoodige ballast over boord kan worden geworpen, maar bergt ook in zich het gevaar van een te subjectieve weergave der grenzen. Wanneer echter de atlas, zooals hier, slechts een betrekkelijk klein gebied omvat, waarvan de bewerker goed op de hoogte is, dan zullen zijn lijnen toch één groote mate van betrouwbaarheid hebben.

Fischer heeft van den beginne af aan een goeden kijk gehad op den aard en den omvang van het werk, dat hij op touw zette en ook poogt hij niet verder te springen dan zijn polsstok lang is. Zoo houdt hij zich o. a. niet op met fijnere verschillen in spreekmelodie, kwantiteit, accent, enz. („Für die Dialektgeographie ist bloß verwendbar, was in deutlichen, auch dem ungeschulten Ohr vernehmbaren Lautunterschieden zu tage tritt" [2]). Het is trouwens de vraag of men met deze fijnere eigenaardigheden, die sommigen als de belangrijkste kenmerken van de verschillende dialectgroepen – de zoogenaamde „constitutieve factoren" – beschouwen, verder zal komen, dan met de meer „ohrenfällige" verschillen.

Door zijn wijze beperking en vereenvoudiging heeft Fischer ook een probleem kunnen oplossen, dat voor Wenker's Atlas altijd nog zeer groote moeilijkheden zal opleveren: een bruikbare reproductie der kaarten door den druk. Op 25 kaarten heeft hij in het geheel 190 woorden kunnen opnemen en de verschillende dialectische vormen door een gelukkige verdeeling van kleuren op duidelijke wijze cartographisch voorgesteld. Wel is waar zou de niet-Zwaab wel een beetje meer geographische orienteering wenschen (meer rivieren, landgrenzen, plaatsnamen voluit, enz.).

De resultaten, waartoe Fischer langs zuiver empirischen weg is gekomen, heeft hij medegedeeld in den bij den atlas behoorenden text. Omtrent de vraag, of het wel ooit zal gelukken eenige regelmaat of systeem in het verloop der dialectgrenzen te vinden, is F. sceptisch gestemd: „Wenn man die Grenzlinien meiner 25 ersten Karten auf eine einzige Karte zusammenträgt, so zeigt sich ein Bild äußerster Regellosigkeit" [3]). Hij kan alleen constateeren, dat elk afzonderlijk taalverschijnsel zich over een aaneengesloten gebied met vaste grenzen uitstrekt, maar het verloop dezer grenzen kan zelfs bij phonetisch nauw verwante woorden nog verschillend zijn. De dialectontwikkeling kan alleen door de „Wellentheorie" bevredigend verklaard worden. De meeste grenzen zullen door de een of andere verkeershindernis zijn ontstaan. Enkele verkeersgrenzen (sommige snel stroomende rivieren en oude politieke of confessioneele grenzen) heeft F. op zijn taalkaart

1) *T. a. p.*, blz. VII.
2) *T. a. p.*, blz. 17.
3) *T. a. p.*, blz. 80.

met eenige moeite kunnen weervinden, maar de meeste isoglossen van zijn gebied hebben „keine erkennbare physische oder politische Grundlage". In den wirwar van lijnen vindt men hier en daar een zekere opeenhooping: „Linien von ungefähr gleicher Gesamttendenz," die aldus verklaard worden: „wenn einmal mehrere Sprachdifferenzen mit derselben Grenze sich zusammengefunden haben, so ist die Möglichkeit der Entstehung noch weiterer Grenzen mit demselben Verlauf erleichtert dadurch, daß der Sprachverkehr mit jeder neuen Differenz wenn auch unbedeutend erschwert wird" [1]. De stamtheorie heeft voor Fischer reeds afgedaan: „Ein Causalzusammenhang zwischen Abstammung und Sprache ist also aus der Betrachtung der Sprachgeschichte und Sprachgeographie nicht zu erweisen" [2].

Het vraagstuk van het ontstaan der dialectgrenzen heeft sinds dien tijd voortdurend de hoofden bezig gehouden [3]. Vooral F. Wrede, de tegenwoordige leider van Wenker's Atlas is herhaaldelijk opgekomen tegen de opvatting, dat de dialectgrenzen maar zonder meer met ethnologische grenzen vereenzelvigd zouden mogen worden. In den loop der eeuwen moeten deze grenzen voor het grootste gedeelte vervaagd zijn: „mit jeder [Grenz]verschiebung wird eine neue Möglichkeit und Richtung für Bevölkerungs- und Blutmischung gegeben, und aufs neue beginnt die Mundart in die veränderte Peripherie hineinzuwachsen. Und nun vergegenwärtige man sich alle die zahllosen Änderungen und Verschiebungen, Aufhebungen und Neuschöpfungen von Verkehrs-, d.h. Staats-, Verwaltungs-, Kirchen-, Territorial-, Justiz- und sonstigen Grenzen und Grenzchen während der anderthalb Jahrtausend deutscher Geschichte! Wieviel wird da von den altgermanischen Zusammenhängen bis auf heute erkennbar geblieben sein?" [4] De eerwaardige ouderdom, dien men altijd zoo gaarne aan de dialectgrenzen toekende, wordt door Wrede op goede gronden betwijfeld. De oudste geschiedenis heeft weinig reflexen meer in de dialecten achtergelaten, van de nieuwste zijn nog haast geen invloeden te bespeuren, maar: „Das ausgehende Mittelalter eben und seine nächste Folgezeit, sie geben immer handgreiflicher für unsere heutigen Dialektgestaltungen den Mutterboden ab, in den der Pflug der Forschung einzusetzen hat" [5]. In dit opzicht gaat C. Haag zelfs zoo ver, te beweren, dat de tegenwoordige dialectgrenzen nagenoeg uitsluitend zijn toe te schrijven aan de jonge politieke grenzen van de laatste vier eeuwen, terwijl de oudere door den storm „zerzaust" zijn: „Wäre unser Volk nach dem Verschwinden der Stammesherzogtümer in ebenso große, innerlich gleichartige Stücke zerlegt worden von völlig neuer Umrahmung, dann hätten die heutigen Mundartengrenzen nichts mehr zu tun mit den alten" [6]. Ik geloof, dat Haag hier toch meer zegt, dan hij kan bewijzen. Onwillekeurig gaan we hier weder het gebied der empirie verlaten en

---

1) *T. a. p.*, blz. 87.
2) *T. a. p.*, blz. 88.
3) Voor nadere orienteering vergelijke men: L. Gauchat, *Gibt es Mundartgrenzen?* (*Herrigs Archiv*, Bd. CXI, 365–403).
4) F. Wrede, *Ethnographie und Dialektwissenschaft* (*Historische Zeitschrift*, LXXXVIII, 35).
5) F. Wrede, *Der Sprachatlas des Deutschen Reichs und die elsässische Dialektforschung* (*Herrigs Archiv*, Bd. CXI, 45).
6) *Herrigs Archiv*, Bd. CXV, 185.

bespiegelingen houden, die maar al te vaak hebben geleid tot vooringenomenheid en onjuiste generaliseering. Het is dan ook zeer juist gezien van Wrede, dat hij vóór alles een omvangrijker materiaal wilde verwerken, om dan de resultaten te toetsen aan de tot dusverre door hem en zijn leerlingen gekoesterde opvattingen. Dit materiaal wordt vergaard in de serie studiën, waarover ik boven reeds terloops sprak, de *Deutsche Dialektgeographie. Berichte und Studien über G. Wenkers Sprachatlas des Deutschen Reichs*[1]). De ondertitel is eigenlijk niet geheel juist; immers de schrijvers dezer verhandelingen hebben zelf gekozen dialectwoorden in door hen bereisde gebieden zelfstandig opgeteekend. Wel hebben de lijnen van Wenker's Atlas hun echter belangrijke vingerwijzingen aan de hand gedaan en vooral bij de samenstelling van hun questionnaires hebben zij natuurlijk in de eerste plaats die woorden gekozen, waarvan zij – afgaande op Wenker's kaarten – de interessantste verschillen konden verwachten.

Onmiddellijk over onze grenzen beschikt men thans over een reeks onderzoekingen over de Nederrijnsche dialectgeographie, die reeds het volgende aaneengesloten gebied omvatten: 1⁰. Een driehoek tusschen Rijn en Maas (met uitzondering van het Nederlandsche gedeelte) die zich nog even Zuidelijk van de lijn Geilenkirchen—Düsseldorf uitstrekt. 2⁰. Een strook van ongeveer gelijke breedte aan gene zijde van den Rijn van de grens met den Achterhoek in het Noorden tot voorbij Solingen en Remscheid in het Zuiden. Deze geheele streek is door een zestal onderzoekers volledig dialectgeographisch geëxploreerd: ieder heeft een gebied voor zijn rekening genomen, het dialectmateriaal in de verschillende gemeenten verzameld en op grond daarvan zijn isoglossen getrokken. We zouden ons dit geheele gebied kunnen voorstellen als één reusachtige merklap of stramien, waarop door Wenker reeds de eerste lijnen, algemeen directieven, waren aangegeven. Elk der onderzoekers heeft daarop een stuk verder geborduurd en de lijnen van Wenker aangevuld, hier en daar ook verbeterd.

Nadat de belangrijkste isoglossen aldus waren vastgesteld heeft men getracht orde te brengen in den chaos van lijnen en de schijnbare regelloosheid ervan te verklaren. Juist in deze interpretatie der lijnen, hunne groepeering en het goed doen uitkomen van de belangrijkste, en dan ten slotte het allersubtielste werk: de reconstructie van oudere taalgrenzen heeft men al belangrijke resultaten bereikt.

Reeds Wenker had op een kaartje, dat hij aan zijn kleine brochure *Das rheinische Platt* (1877)[2]) had toegevoegd, twee isoglossen getrokken, die hij voor zeer belangrijk hield: de grens van Ürdingen (*eck/ech* = ik; *ok/och* = ook) en de grens van Benrath (*water/wasser, lopen/laufen*, enz.)[3]). Vooral de grens van Benrath was volgens Wenker van groote beteekenis, omdat alle plaatsen ten Zuiden ervan de criteria der Middelduitsche dialecten vertoonen. Ze zet zich voort in de richting van Kassel en Wittenberg tot

---

1) Geciteerd als *DDG*.
2) Als herdruk opgenomen in *DDG* VIII.
3) Men vindt ze genormaliseerd op de dialecktkaart in v. Ginnekens Hdbk. I, meer in bijzonderheden o. a. op een kaartje van Frings in *Beitr.* XXXXII.

aan de Poolsche grens toe en was dus naar Wenker's meening te vereenzelvigen met de Nederduitsche taalgrens.

Die hooge appreciatie van Ürdinger en Benrather linie als dialectscheidingen werd door de nadere dialectgeographische onderzoekingen aanvankelijk geheel aan het wankelen gebracht. Maar een samenvattend, historisch verdiept onderzoek van Frings in *Beitr.*, XXXXI, 193–271 leidde tot het resultaat, dat deze beide lijnen op grond van moderne en oudere taaltoestanden inderdaad als de uiterste Noordelijke en Zuidelijke etappen van een eeuwenlange verovering in Noordelijke richting zijn op te vatten. De Benrather linie is ook volgens Frings de belangrijkste van de twee en vermoedelijk in de 13de eeuw ontstaan; de Ürdinger linie dateert van later tijd.

Wij willen thans uit het betoog van Frings en zijn voorgangers [1]) enkele hoofdpunten aanstippen en ons daarbij in hoofdzaak tot den linker Rijnoever beperken. Het materiaal is hier reeds voldoende om een inzicht in de methode van onderzoek te krijgen.

Het eerste resultaat dezer onderzoekingen is geweest, dat de loop van het meerendeel der isoglossen opvallende overeenkomst vertoont met de oude territoriale grenzen [2]). Zoo blijkt in het door Frings onderzochte gebied: „daß 70 % sämtlicher Sprachgrenzen unseres Gebietes in den politischen Verhältnissen der Karte von 1789 [3]) ohne weiteres ihre Erklärung finden".

Confessioneele grenzen schijnen van weinig invloed op het dialect geweest te zijn: „Kirchliche Verhältnisse mögen der allerkleinsten Dialektgeographie hier und da eine Stütze gewährt haben, sie besaßen aber nicht die Kraft, große sprachliche Bewegungen zu veranlassen, zu dirigieren und zu begrenzen. Nur großzügige territoriale Bewegungen trieben die Sprache des politischen Ausgangspunktes bis an die Grenzzone der politischen Interessensphäre, wo dann die kirchliche und territoriale Kleingeschichte, aber auch hier wieder vor allem die letztere, die Festlegung der Linien im einzelnen bestimmte" [4]). Kerkelijke grenzen vallen in dit gebied trouwens meestal samen met de politieke grenzen; doch waar politieke en kerkelijke grenzen uiteenloopen, daar volgen de dialectgrenzen de politieke en niet de kerkelijke grenzen [5]).

Of physicalische of hydrographische grenzen ook invloed op het ontstaan der dialectgrenzen gehad hebben, is – behoudens een enkele uit-

---

1) In het volgende wordt (aangehaald onder de namen der schrijvers) geciteerd uit:
DDG I: J. Ramisch, ***Studien zur niederrheinischen Dialektgeographie.*** F. Wrede, ***Die Diminutiva im Deutschen.***
DDG II: E. Leihener, ***Cronenberger Wörterbuch.***
DDG IV: E. Hommer, ***Studien zur Dialektgeographie des Westerwaldes.*** W. Kroh, ***Beiträge zur Nassauischen Dialektgeographie.***
DDG V: Th. Frings, ***Studien zur Dialektgeographie des Niederrheins zwischen Düsseldorf und Aachen.***
DDG VIII: O. Lobbes, ***Nordbergische Dialektgeographie.*** H. Neuse, ***Studien zur niederrheinischen Dialektgeographie in den Kreisen Rees, Dinslaken, Hamborn, Mülheim, Duisburg.*** A. Hanenberg, ***Studien zur niederrheinischen Dialektgeographie zwischen Nymegen und Ürdingen.***

2) Vgl. o. a.: Hanenberg § 264, Ramisch § 45, Frings § 3, Neuse § 404, Lobbes § 5.

3) Het meerendeel der op deze kaart aangegeven politieke grenzen dateert uit de 14de eeuw of vroeger (Frings § 288).

4) *Beitr.*, XXXXI, 269.

5) Ramisch § 61, vgl. echter Hommer § 278, Leihener § 119.

zondering [1]) – niet aangetoond. En wat tenslotte het, boven reeds ter sprake gebrachte, verband van dialectgrenzen met de grenzen der oude gouwen en stammen betreft: het is evenmin als aan Fischer aan een dezer onderzoekers gelukt een causalen samenhang dezer grenzen met de dialectgrenzen aan te toonen [2]).

Bij het lezen van deze voortreffelijke serie verhandelingen moet men natuurlijk steeds voor oogen houden, dat het volstrekt niet gezegd is, dat men nu ook overal elders tot soortgelijke besliste resultaten zal komen. Zoo ergens, dan is juist bij de dialectstudie individueele beschouwing van elk gebied noodzakelijk. Andere historische voorwaarden zullen zich ook anders in de dialecten weerspiegelen [3]). Zoo heeft men b.v. op Slavisch gebied juist geconstateerd, dat „jedes Kirchspiel – als eine in beständiger gegenseitiger sprachlichen Beeinflussung befindlichen Verkehrsgemeinschaft – einen einheitlichen Dialekt repräsentiert" [4]). Ook de Romanist H. Morf zegt kort en bondig: „Die Mundart ist tatsächlich eine Kirchturmssprache". „Wie ein Bistum den großen Sprachverband darstellt, so zerfällt es selbst in kleinere Sprachverbände, die sich um die einzelnen Parochialkirchen des Bistums gruppieren und also den kleineren kirchlichen Verbänden, den Kirchengemeinden entsprechen" [5]). Omgekeerd merkt echter Roques weer op [6]), dat de grenzen der oude bisdommen slechts secundair zijn en aan hydro- en orographische oorzaken zijn toe te schrijven. Op grond van het wijdmazige net van den Franschen *Atlas Linguistique* kan men trouwens de isoglossen nog niet zoo zuiver trekken als aan den Nederrijn. Een algemeen geldige verklaring is dan ook op Romaansch gebied nog niet gevonden. Men vgl. o. a. de nieuwste meeningen daaromtrent in het boek van Ch. Bruneau, *La limite des dialectes wallon, champenois et lorrain en Ardenne* [7]), die speciaal den nadruk legt op de ethnographische verschillen als oorzaak van dialectscheidingen, en in het werk van A. L. Terracher, *Les aires morphologiques dans les parlers populaires du Nord-Ouest de l'Angoumois* [8]), waarin de grootste invloed aan het over en weer trouwen (intermariages) wordt toegeschreven.

Wanneer we op de Nederrijnsche dialectkaarten den loop van een willekeurige isoglosse volgen, dan blijkt nagenoeg altijd, dat ze op verschillende gedeelten samenvalt met andere isoglossen. Het is een steeds afwisselend gezelschap: sommige dialectgrenzen gaan nagenoeg over haar heelen loop samen, andere dekken elkaar slechts over een klein gedeelte van den weg, om elkaar dan nooit weer te ontmoeten. Verdeelt men nu het geheele isoglossennet van een dialectgebied, evenals een spoorwegkaart, in trajecten, dan is duidelijk, dat er door berekening gemakkelijk valt uit te maken, welke trajecten het meest frequent zijn. In het Ripuarisch – Nederfrankische over-

1) Leihener § 118 vv., Hanenberg § 260, 261.
2) Vgl. o. a.: Ramisch § 62–65, Frings § 302–311, maar ook Kroh § 515.
3) Vgl. ook Leihener § 119, 121 noot 2, 123, 124.
4) Bronisch, *Kasubische Dialectstudien* (*Arch. f. slav. Phil.* XVIII (1896), blz. 328).
5) *Bulletin de Dialectologie Romane*, I, blz. 12; zie ook: *Abh. d. Preusz. Akad.*, 1911, blz. 32.
6) *Romania*, 1914, blz. 318 vv.
7) Paris 1913.
8) Paris 1914.

gangsgebied van Frings vormen deze trajecten met elkaar één dwars door het gebied voortloopende lijn, die normaallijn genoemd wordt. De normaallijn is dus de scheiding van vele karakteristieke verschillen tusschen Noord en Zuid, West en Oost op het geheele verloop of over grootere en kleinere trajecten, zóó dat de plaatsen ter weerszijde daarvan – in vergelijking met andere dicht bij elkaar gelegen dorpen – zich door een maximum taalkundige verschillen van elkaar onderscheiden [1]). Frings vond voor zijn overgangsgebied een normaallijn, die zich – merkwaardig genoeg – niet met de Benrather of klankverschuivingslijn dekte, maar – op een klein stukje na [2]) – met de *zęgə/zāγə* „zeggen"-lijn, dat is een lijn die juist tusschen de Ürdinger en Benrather linie in ligt en op haar laatste traject aan den linker Rijnoever zelfs nog met de Ürdinger linie samenvalt [3]).

Bij een beschouwing van zuiver dialectgeographisch standpunt zou dus de Benrather linie geheel hare beteekenis als dialectscheiding verliezen. Maar Frings heeft de territoriale geschiedenis in bijzonderheden nagegaan en komt tot de slotsom, dat de Benrather lijn oorspronkelijk wel de normaallijn is geweest. Maar door de successievelijke territoriale uitbreiding van de graafschap Gulik en van Kurköln zijn een aantal dialectverschijnselen, die vroeger aan de Benrather lijn halt maakten, verder en verder naar het Noorden gedrongen. Frings gebruikt daarvoor het teekenende beeld „daß die Sprachgrenzen innerhalb des Niederfränkischen von Süden nach Norden in das territoriale Liniennetz hineingewachsen sind [4]). De Ürdinger linie, oorspronkelijk samenvallend met de Benrather linie is thans de laatste Noordelijke uitlooper daarvan: een der laatste schuimstreepen, die de vloedgolf uit Zuidelijke richting op het land heeft achtergelaten.

De verovering op het Noorden moet aan den Rijn het sterkst geweest zijn. Dat blijkt uit den loop van de *zęgə/zāγə*-lijn, immers ze loopt ongeveer diagonaalsgewijs [5]) (wanneer we van de letter *Z* het bovenstreepje als de Ürdinger en het onderstreepje als de Benrather lijn beschouwen, dan zou de schuine verbindingslijn de richting van de *zęgə/zāγə*-lijn ongeveer aangeven). Hoe dichter we de Hollandsche grens naderen, hoe minder de verovering zijn kracht heeft doen gevoelen.

Ik spreek daar van „verovering." Frings spreekt van een „Durchbrechung dieser alten niederfränkischen Grenzlinie [Benr. linie] durch ripuarische Formen" [6]) en een „Durchbrechung des historischen Liniennetzes durch das Sprachliche". Deze aan het oorlogshandwerk ontleende termen geven een juisten indruk, van wat er eigenlijk is gebeurd. Ik zou de beeldspraak nog verder willen doorvoeren en de dialectgrenzen zelf met frontlijnen tusschen oorlogvoerende volkeren willen vergelijken. Daar waar door een gebied territoriale aanwinsten werden gemaakt kregen de dialectica van dit gebied zoodanig de overhand op de overeenkomstige dialectica van het nieuw

1) *Beitr*, XXXXII, 177.
2) Frings § 258, blz. 148.
3) Frings § 258, blz. 145 en ook § 209, 259.
4) *Beitr.*, XXXXII, 235.
5) *Beitr.*, XXXXI, 212.
6) *T. a. p.*, 257.

verworven terrein, dat het front van de tegenpartij werd teruggedrongen. Elk verschijnsel of elke saamhoorige groep van verschijnselen kreeg nu een eigen frontlijn, zoodat het gebied er op de kaart sterk geaderd uitziet, vooral op de plaatsen, waar die frontlijnen aan sterke golvingen onderhevig geweest zijn: „Aus Stoß und Gegenstoß entwickelte sich vom 14. bis 16. Jh. das reich gegliederte Übergangsbündel, das heute den Raum zwischen der Benrath. und Ürd. Linie ausfüllt" [1]). De vraag waarom juist het eene verschijnsel verder naar het Noorden uitzwermde dan het andere, kan nog niet beantwoord worden [2]). Volgens Hommer (§ 5) is het tempo, waarmede het dialect „in einen gewissen Rahmen, der ihr von den politischen, kirchlichen oder administrativen Grenzen gesteckt ist, hineinwächst" bij veelvuldig gebruikte woorden sneller dan bij weinig gebruikte, iets wat zich wel laat hóoren. Doch voor het overige kunnen we voorloopig alleen het feit constateeren, dat elk taalverschijnsel een eigen leven leidt en dat elk veroveraar over zijn eigen strook zijn persoonlijken tegenstander heeft verdrongen.

Nu vinden we op het terrein, waar deze krijgsoperatiën hebben plaats gehad veelal twee zeer karakteristieke eigenaardigheden als nasleep van den oorlog: de relicten en de compromisvormen. De relicten zijn die dialectica, die een overigens verdreven dialect in de eens bezette streek heeft achtergelaten, de compromisvormen zijn woorden, die in geen van beide strijdende dialecten voorkomen, maar die ontstaan zijn door samensmelting van een woord uit het eene dialect met het daaraan beantwoordende van de tegenpartij. Wanneer b.v. van twee grootere gebieden het eene voor Hd. *euch* de vorm *øχ*, het andere *iŋk* (*eŋk*) kent, dan zal een vorm *øŋk*, die in een strook tusschen de beide groote gebieden in gevonden wordt, zonder twijfel als compromisvorm moeten worden opgevat [3]). Evenzoo ontstonden b.v. uit klankwettige vormen *wat* + *jet* „iets" en *wi* + *mer* „wij" mengproducten als *wet* [4]) en *wir* [5]).

Men denke niet dat dit toevallige verschijnselen zijn, die alleen in het Rijnland gevonden worden. Ze zijn een interessant uitvloeisel van het „natuurlijke" taalleven en vormen een inhaerent bestanddeel van de taal even goed als de muilezels een inhaerent bestanddeel van het dierenrijk vormen. Zoo vermeldt de Romanist Jaberg [6]) een vorm *etairo* = ik was, die voorkomt tusschen een gebied waar *étai* en een streek waar *iro* < *eram* gebruikelijk is. Dus *étai* + *iro* = *etairo*, een typische compromisvorm. Een ander aardig voorbeeld vond ik bij C. de Boer [7]), nl. de vorm *désoublier* voor *oublier*, die juist weer voorkomt aan de grens van een gebied, waar men *desmembra* = vergeten begint te bezigen.

Men ziet hieruit van welk een eminente waarde de nieuwste taalgeographische ontdekkingen kunnen zijn voor de historische grammatica zoowel als voor de verklaring van menige etymologische crux.

1) *T. a. p.*, 271.
2) *T. a. p.*, 257.
3) Lobbes § 61.
4) Wrede § 22 k.
5) *Beitr.*, XXXXI, 227.
6) K. Jaberg, *Sprachgeographie*, blz. 10.
7) C. de Boer, *Taalkundige Aardrijkskunde van Frankrijk*, blz. 21.

Vatten we de resultaten van de Marburgsche onderzoekingen samen, dan vinden we daarin de woorden bevestigd, die Wrede in de inleiding der serie heeft uitgesproken [1]. „Die historisch-politische Kleingeographie tritt immer zwingender als das maßgebende Moment hervor, daß die äußere Gestaltung auch der Sprachkarte reguliert. Der historisch-politische, der kirchliche, der administrative Kleinbezirk ist es ja, in dessen Grenzen das Leben des kleinen dialektsprechenden Mannes sich abspielt und immer abgespielt hat. Die Geschichte der Mundart wird damit als abhängig erwiesen von der Geschichte ihrer Sprecher und ihrer Heimat". Deze woorden zijn als het motto der Marburgsche school te beschouwen, wier hoofddoel immers is: de opsporing van de historische oorzaken van het ontstaan der dialectgrenzen.

Bij het onderzoek naar het verband tusschen taalgrenzen eenerzijds en politieke, kerkelijke en gouwgrenzen anderzijds is een belangrijk onderdeel van het dialectgeographisch onderzoek voorloopig nog eenigszins op den achtergrond gebleven, het vraagstuk namelijk van de vitaliteit, het „Wandern", het ontstaan en uitsterven der afzonderlijke woorden. De zooeven genoemde relicten en compromisvormen doen reeds zien, dat men hierbij met geheel nieuwe begrippen zal moeten opereeren; daarbij zal men behalve aan het externe taalleven vooral ook groote aandacht moeten schenken aan de sociaal-psychologische factoren, die het interne taalleven beheerschen. Reeds de bestudeering der eerste Marburgsche kaarten bracht Wenker en Wrede tot de overtuiging, dat de Ausnahmslosigkeit der klankwetten en de analogiewerking bij lange na niet toereikend waren, om het bonte gewemel van isoglossen te verklaren, die zich over het geheele Duitsche gebied uitstrekken. Wel is waar is Wrede niet gekomen tot een verwaarloozing dezer neo-grammatische begrippen, maar toch maakt hij uitdrukkelijk front tegen de „Dogmatik", de „individuallinguistische Einseitigkeit" der dialectologen, die uitsluitend „mit den scharf geschliffenen und deshalb immer blendenderen Werkzeugen der Phonetik und der sogenannten Principienwissenschaft" opereeren. Daartegenover stelt hij zijn sociaallinguistische methode. Evenals Fischer wijst hij met nadruk op de omstandigheid, dat de grenzen der klankverschillen voor verschillende paradigmata van dezelfde kategorie lang niet altijd met elkaar overeenkomen. Bij de interpretatie der lijnen zal men dus voortdurend de hulp van den historicus noodig hebben „des politischen, des Territorial- und Lokalhistorikers, des Kultur- und Literarhistorikers". Met klem verdedigt hij de stelling: „keine Laut- oder Worterklärung darf Laut oder Wort von seinem Entstehungsort losreißen, eine und dieselbe Laut- oder Wortform kann in verschiedenen Gegenden ganz verschiedene Ursache und Vorgeschichte haben" [2].

De weg, dien Wrede aangeeft, is nog lang niet ten einde gewandeld. De Marburgers dienen nog eenige schreden verder te gaan, opdat zij komen in het vaarwater van het Indogermanistische tijdschrift *Wörter und Sachen*. De oprichting van dit tijdschrift is ook een gevolg van de overtuiging, dat het voor het verkrijgen van juiste inzichten in de taalbiologie noodzakelijk

1) *DDG*, I, blz. X.
2) *Herrigs Archiv*, Bd. CXI, 35.

is, om alle historische en geographische détails van „Wort" en „Sache" zorgvuldig na te speuren. Het is wel opmerkelijk, dat deze twee richtingen met zoo onmiskenbare verwantschap nog niet tot een ontmoeting hebben geleid; hare combinatie zou voor de Duitsche dialectologie van groote beteekenis zijn.

Leiden. G. G. KLOEKE.

Bibliographie:

F. Mentz, *Bibliographie der deutschen Mundartenforschung für die Zeit vom Beginn des 18. Jh. bis zum Ende des Jahres 1889.* (= *Sammlung kurzer Grammatiken deutscher Mundarten*, hrsg. v. O. Bremer, Bd. II). Mentz heeft deze bibliographie voortgezet in het tijdschrift *Deutsche Mundarten* (hrsg. v. J. W. Nagl) Bd. I, 85–126) (voor de jaren 1890–1895), 184–202 (voor 1896–'97), 303–326 (voor 1898–'99), Bd. II, 1–52 (voor 1900–1903), later in *Zeitschrift für deutsche Mundarten* 1908, blz. 97–129 (voor 1904) en 1910, blz. 48–104 (voor 1905–06). De verdere voortzetting der bibliographie heeft het bureau van Wenker's Atlas ter hand genomen; men vindt haar in *Zeitschrift für deutsche Mundarten* 1915, blz. 1–122 (voor de jaren 1907–'11), 1916, blz. 1–165 (voor 1912–'14) en 1918, blz. 1–70 (voor 1915–'16).

LAUDINE BEI CRESTIEN UND BEI HARTMANN.

Auf das Verhältnis Iwein-Laudine beziehen sich im Iwein in der Hauptsache vier Episoden: 1. Das Quellenabenteuer und die Gewinnung der Dame. 2. Laudine läßt ihren Ring zurückfordern. 3. Befreiung der Lunete am Hofe Laudinens. 4. Versöhnung.

Da die erste die wichtigste ist, wollen wir diese zuerst besprechen, und dann die drei andern zusammen behandeln.

Yvain, der den Ritter Esclados (Hartmann: Ascalôn) tödlich verwundet hat, wird bei der Verfolgung zwischen zwei Falltüren in der Burg des Feindes eingeschlossen. Aus der Beschreibung des Raumes ergibt sich, daß er sich in dem großen Saal des Palas befindet[1]). Die Zofe Lunete gibt ihm einen unsichtbar machenden Ring und obgleich das wütende Volk ihn überall sucht, kann es ihn nicht finden. Nun tritt Laudine, die Witwe des Erschlagenen, in den Saal. Cr. erwähnt ihrer zuerst 1146, H. 1307. Cr. schildert 1150–1165 den Schmerz der Laudine über den Tod ihres Gatten. Diesen Zeilen entsprechen H. 1310–1330. Er hat das Zerreißen der Kleider und das Raufen der Haare schon 1310/11 (Cr. 1166/67 und 1465 ff.) und knüpft dann 1330[2]) wieder an dieses Motiv an, indem er beschreibt, wie Iwein die Dame erblickte *„swâ ir der lîp blôzer schein."* Der Ritter entflammt sofort in heftiger Liebe zu ihr, so sehr, daß er kaum mehr an seine eigene Sicherheit denkt. Cr. aber fängt ruhig an (1174): *„Mes sire Yvains oï les criz"*, spricht kurz über den Schmerz der Frau *„que nus ne le porroit descrivre, ne*

1) Dem muß wohl so sein, denn wie wäre sonst die prächtige Ausstattung usw. zu erklären? Allerdings fehlt jede Angabe darüber, wie so der Saal sich zwischen der Außen- und Innen-Mauer befinden soll. Vgl. Foerster, *kl. Yvain*, Anm. zu 963–966. (Vgl. hierzu auch H. 1079: *„unz an das palas"*).

2) Gaster (*Vergleich den Hartmannschen Iwein mit dem Löwenritter Crestiens*) scheint diese Stellen übersehen zu haben. Vgl. S. 56.

tes ne fu escriz an livre" und erzählt dann weiter, wie nach dem Mörder gesucht wurde.

Bei Cr. erblickt Yvain die Dame merkwürdigerweise also nicht. Das ist sehr auffällig, denn nach 1109 (*Et il les veoit esragier*) sieht er wohl das Wüten des Volkes im selben Saale! Wo H. also sagt, daß Iwein die Dame sieht, ist diese Änderung sehr glücklich zu nennen, denn sie gibt dem Dichter Gelegenheit, sofort die heftige Liebe zu betonen, welche der Ritter zu Laudine faßt.

Bei beiden kommt dann die Episode, wo Iwein Laudine zu sehen wünscht, und Lunete ihm diese Bitte erfüllt. H. schickt 12 Zeilen voraus (1419–30), in denen er Iweins Liebe betont. Bei beiden gibt der Ritter vor, das Volk sehen zu wollen, während es ihm bloß um die Frau zu tun ist. Bei H. ist dieser Passus weniger gut motiviert, denn sein Iwein hat die Dame ja bereits gesehen!

Als Laudine ihre Klagrede beendet hat, wollen beide, der französische wie der deutsche Iwein auf sie zugehen und ihre Hände fassen, und werden nur mit Mühe von Lunete daran gehindert.

In dem weitern Betragen der beiden Iwein ist dann wenig Unterschied. „*Vrou Minne*" bekommt den Ritter in ihre Gewalt. Diese dämonische Macht der Liebe wird aber von H. viel stärker betont, als von Cr. Der frz. Yvain ist naiver, er steht uns, ich möchte sagen, menschlicher gegenüber. Er reflektiert über die Möglichkeit, daß Laudine seine Liebe erwidere (1454/55):

Et moi doit ele ami clamer?
Oïl voir, por ce que je l'aim.

Sein deutscher Namensvetter hofft darauf, daß Vrou Minne die nämliche Gewalt auch über Laudine erhalte: (1638) „*Vrou Minne muoz sî mir bewegen.*"

Der Ritter weist Lunetens Anerbieten, ihn aus dem Schlosse zu führen, unter dem Vorwand zurück, das gestatte seine Ehre nicht (Cr. 1533 ff. und 1571 ff. H. 1766 ff.). Lunete errät aber den wahren Grund [1]). Sie fängt dann an mit dem Versuche, ihre Herrin für die Idee einer zweiten Heirat zu gewinnen, und weist auf die ihr durch den Brunnen drohende Gefahr hin. Die „*Dameisele Sauvage*" (Cr. 1620) hat H. gestrichen. Er setzt dafür einen „*boten*" ein (1832). Bei Cr. wird Lunete zweimal fortgeschickt. Der große Unterschied in dieser Episode ist aber: H. läßt Laudine erst versuchen wollen, Iweins Schutz zu gewinnen, ohne zugleich seine Frau zu sein. Das in der langen Interpolation 1869–1928. Der weitere Verlauf der Handlung ist dann genau derselbe. Die Gründe, weshalb alles geschieht, sind aber nicht dieselben. H. schiebt alles auf Rechnung der „*gewaltigen Minne*", und dadurch, weil das Übernatürliche und nicht das Rein-Menschliche die Taten erklären soll, steht uns die Handlung persönlich ferner. Bei H. sind die Personen nicht verantwortlich, sie werden einfach von einer höhern Gewalt getrieben. Cr. teilt uns bloß mit, was und wie alles geschehen ist. Man vergleiche:

---

1) Bei Cr. führt sie ihn dann in „*la petite chanbrete*" (1579), bei H. „*nâhen da bî*" (1778). Man hat angenommen (Gaster, *a. a. O.*, S. 59), daß sie ihn bei Cr. in ihre eigene Kammer führe, und hat daraus gefolgert, daß ein näheres Verhältnis zwischen dem Ritter und der Zofe bestehe. Zu dieser Meinung liegt kein einziger Grund vor. Auch die Anrede „*Amis!*" (z. B. 1060) beweist nichts, denn sie sagt eben so gut „*Mes sire Yvain*" (z. B. 1548). Vgl. Foerster, *Gr. Yvain*, Anm. zu 1578 und 1580.

Cr. 1773 ff.:

Einsi par li meïsme prueve,
Que droit, san et reison i trueve,
Qu'an lui haïr n'a ele droit,
S'an dit ce, que ele voldroit,
Et par li meïsme s'alume
Aussi con la busche, qui fume,
Tant que la flame s'i est mise,
Que nus ne sofle ne atise.

H. 2051 ff.:

sus brâhte siz in ir gemüete
ze suone und ze güete
und machte in unschuldec wider sî.
dô was gereit dâ bî
diu gewaltige Minne,
ein rehtiu süenaerinne
under manne und under wîbe.

Bezeichnend ist, daß das Deutsche für Cr. 1806–10 nichts Entsprechendes bietet: als sie sich zur Heirat entschlossen hat, läßt Cr. die Dame sagen:

Mes il le covandra si feire,
Qu'an ne puisse de moi retreire
Ne dire: „„C'est cele, qui prist
Celui, qui son seignor ocist.""

Die deutsche Laudine zeigt die Besorgnis des verliebten Mädchens: (2115/16)

„weistû aber, geselle,
rehte ob er mich welle?"

Dasselbe noch einmal 2333: *„ich wil iuch gerne; welt ir mich?"* Und 2324: *„ob mir iuwer got gan."*

Sehr verschieden ist auch in den beiden Texten das Gespräch Iwein-Laudine. Es ist natürlich, daß Iwein eine Art Entschuldigung für das Laudine zugefügte Leid vorbringt. So geschieht auch bei Cr., wo der Ritter so viel sagt, wie „wenn zwei kämpfen, muß einer fallen". Die Dame wundert sich darüber, daß Yvain sich jetzt so ergeben und gebändigt (2014: *dontez*) zeigt. Das komme durch die Liebe, sagt Yvain. Wie liebst du mich denn? (*en quel meniere*). Da bricht der Ritter in die glühenden Worte aus (2025—33):

„An tel, que graindre estre ne puet,
An tel, que de vos ne se muet
Mes cuers, n'onques aillors nel truis,
An tel, qu'aillors panser ne puis,
An tel, que toz a vos m'otroi,
An tel, que plus vos aim que moi,
An tel, s'il vos plest, a delivre,
Que por vos vuel morir ou vivre."

Als er nun auch noch erklärt, den Brunnen gegen jedermann verteidigen zu können, ist Laudine zufrieden, und sie geht mit ihm zu den Baronen. Das Gespräch ist ein literarisches Meisterstück!

Bei H. wagt der Ritter es nicht, die Dame anzureden. Laudine teilt ihm dann mit, sie müsse nun einen Ritter haben, der ihr Land schütze, nun da der König tot sei. Dann macht sie ihm einen Liebesantrag. *„Welt ir mich?"* fragt sie ihn, und der bedächtige Iwein antwortet (2334–39):

„spraeche ich nû, vrouwe, nein ich,
sô waere ich ein unsaelec man.
der liebest tac den ich ie gewan,
der ist mir hiute widervarn.
got ruoche mir daz heil bewarn,
daz wir gesellen müezen sîn."

Ist das die Sprache eines tapfern Ritters, eines feurigen Liebhabers, dem das schöne Weib sich selber in die Arme wirft?

Hartmann hat die Stelle ganz und gar verdorben.

In beiden Fassungen sind die Landesgroßen mit dem neuen Fürsten sehr zufrieden [1]).

Vom Standpunkte der frz. Fassung sind H.'s Änderungen in der Hauptsache also:

1. Er findet gleich im Anfang Gelegenheit, die heftige Liebe, welche Iwein zu Laudine faßt, zu betonen.
2. Er hebt besonders die dämonische Macht der Liebe hervor.
3. Auch Laudine wird von Vrou Minne bezwungen.
4. Die deutsche Laudine ist spröde, schließlich aber wirft sie sich dem Ritter in die Arme.

Weshalb hat H. diese Änderungen in der Seelenschilderung der Laudine angebracht? Viele wollen annehmen, daß er das moralische Gefühl seiner Zeitgenossen fürchtete [2]). Mir scheint aber, hätte er das getan, so wäre es leichter gewesen, deutlicher die Notwendigkeit hervorzuheben, einen Schützer für das herrenlose Land zu finden. In dieser Hinsicht drückt Cr. sich gerade stärker aus als H. Im Mittelalter stieß man sich nicht daran; ein „mariage de raison" war in den höhern Kreisen ganz gewöhnlich.

Die Auffassung, Laudine heirate bei Cr. den Ritter nur, damit sie einen Schützer für das Land habe [3]), ist übrigens unrichtig. Deutlich betont auch Cr. ihre Liebe. Als Lunete ihr sagt (1821), der Bote könne in 5 Tagen zurück sein, scheint ihr diese Frist viel zu lang. Vgl. 1832–41:

---

1) Nicht auf ihren Antrieb findet die Heirat statt!

2) Vgl. z. B. Vilmar, *Geschichte der deutschen Nationalliteratur*, S. 155: *„Hartmanns Iwein ist der Abdruck der feinen Gesellschaftswelt seiner Zeit."*

3) So z. B. H. Emecke, *Chrestien von Troyes als Persönlichkeit und als Dichter*, S. 73.

Gaster, *a. a. O.*, S. 57: *„Bei ihm (Cr.) ist Laudinens Entschlusz zur Heirat das Ergebnis kluger Berechnung, die Liebe spricht nicht mit."*

Schönbach, *Über Hartmann von Aue*, S. 441: *„von Liebe ist in der Sache bei Chrestien wenig die Rede."* Vermutlich auch Vogt, *Geschichte der deutschen Literatur* I³ 113: *„Chrestien hat die schwierige Aufgabe . . . . meisterhaft gelöst, unter besonderer Hervorkehrung der Notwendigkeit, dasz sie einen Schutz für das Land finde."*

Vgl. auch noch Piquet, *Etude sur Hartmann d'Aue*, S. 138 ff.

Andere gehen aus von der bekannten Zeile *„Que fame a plus de mil corages"* (1436) und sehen in den Bearbeitungen der beiden Dichter wenig Unterschied.

„Cist termes est trop lons assez
Li jor sont lonc. Mes dites li,
Que demain au soir resoit ci
Et aut plus tost, que il ne siaut;
Car, se bien esforcier se viaut,
Fera de deus jornees une.
Et anquenuit luira la lune,
Si reface de la nuit jor.
Et je li donrai au retor,
Quanqu'il voldra, que je li doingne."

Diese Tatsache wiegt die kurze, sachgemäße Antwort der Laudine, als sie Iwein gefragt hat, ob er den Brunnen schützen könne, nicht auf, 2036: *„Sachiez donc, bien acordé somes."*

Mir scheint nur das Bestreben Hartmanns vorzuliegen, s e i n e H e l d i n z u h e b e n. Cr. erzählt bloß, H. ist sich auf Schritt und Tritt bewußt, daß er eine Mission zu erfüllen hat. Eine Figur wie die frz. Laudine wollte er seinem Publikum nicht vorführen [1]). Als Gawein versucht seinen Waffengenossen zu überreden, um Urlaub zu bitten, läßt H. ihn sogar auf den *„staeten muot"* der Dame hinweisen! Neu ist, wie ich oben sagte, Laudinens Vorschlag an Lunete, sie wolle Iwein zwar ihr Land, nicht aber sich selbst überliefern [2]). Neu auch, daß Laudine von einer höhern Gewalt getrieben wird, und deshalb für ihre Tat eigentlich kaum verantwortlich ist. Dieses nun hat der Dichter zu weit getrieben. Mit der Sehnsucht der Braut harrt sie des Bräutigams. So hat H. seine Absicht verfehlt und die nicht ausdrücklich motivierte Treulosigkeit bei dem Franzosen ist uns einleuchtender als die gesuchte und falsch gefundene Erklärung des Deutschen. Eine psychologische Vertiefung, die die deutschen Kritiker meistens als ein hohes Verdienst H.'s betrachten, hat dieser nicht einmal versucht [3]). Er wollte motivieren, und dadurch die Dame in einem günstigern Lichte erscheinen lassen.

Befremdend bleibt immerhin bei Cr. die plötzliche Bereitschaft der Heldin, den Mörder ihres Gatten zu heiraten [4]). Wenn es bloß deshalb gewesen wäre, weil sie eines Schützers für das Land bedurfte, so hätte sie sich dem Iwein opfern können, wie Kriemhild sich Etzel opferte. Warum aber Laudine so plötzlich und so heftig in Liebe aufflammen mußte, hat Cr. vermutlich selbst nicht gewußt. Denn das Motiv ist älter als sein Iwein.

Die zweite Episode des Gedichtes, wo Laudine, sei es auch mittelbar, in die Handlung eingreift, ist die, wo ihre Botin plötzlich am Hofe des Königs

---

1) Vgl. Scherer, *Geschichte der deutschen Literatur,*[13] S. 161/162.

2) Vgl. Gaster, *a. a. O.*, S. 62.

3) Vgl. J. Firmery, *Notes critiques sur quelques traductions allemandes de poèmes français du moyen âge*, S. 98: *„Ce sont surtout ces amplifications et ces réflexions qui fournissent un argument à ceux, qui parlent de „psychologische Vertiefung." On pourrait dire ainsi de tout commentaire, qu'il est un „approfondissement psychologique de l'œuvre commentée."*

4) Völlig verständnislos stehe ich der Meinung Foersters gegenüber, *Gr. Cligés*, XVI: *. . . Seelenkampf, den der Dichter in unübertroffener Weise dargestellt hat, . . . durch welche sinnige Kombinationen es ihm gelingt, psychologisch die binnen 3 Tagen vor sich gehende Wandlung zu motivieren, so dasz wir, nicht etwa empört und abgestoszen, es sogar als ganz natürlich betrachten, dasz die tiefbetrübte Witwe den Mörder ihres inniggeliebten Gemahles am vierten Tage heiratet."*

Artus erscheint und den von Laudine geschenkten Ring zurückfordert (Cr. 2704 ff., H. 3102 ff.)[1]). Die Bedeutung des Zwischenfalles ist bei beiden Dichtern dieselbe, ganz anders aber die Einkleidung. Cr. läßt die Botin in heftige Verwünschungen ausbrechen. Sie mahnt den ungetreuen Ritter an sein Versprechen, hält ihm vor, wie er sein Wort gebrochen, und zieht dann den Schluß mit den kräftigen Worten (2767 – 2773):

„*Yvains! n'a mes cure de toi*
Ma dame, ainz te mande par moi,
Que ja mes vers li ne revaingnes
Ne son anel plus ne detaingnes,
Par moi, que ci an presant vois,
Te mande, que tu li anvois,
Rant li! car randre le t'estuet."

Dann folgt die Beschreibung des Schmerzes des Helden. Die Botin besteigt ihr Pferd und reitet davon. Alles also ganz logisch, naiv.

Hartmann. Der Anfang ist fast buchstäblich aus Cr. übersetzt. Dann kommt aber der Moralist zu Worte. Lunete hält dem Ritter eine Bußpredigt. Er sollte sich seiner Undankbarheit schämen, namentlich auch ihr gegenüber, die ihn damals doch vom Tode rettete. Zwar sei alles eigentlich ihre Schuld, denn sie habe voreilig und zu gut für ihn gesprochen, eine solche Behandlung habe sie aber nicht verdient!

Der Schluß ist schwach, schlaff, wie der ganze Hartmann neben dem biedern, urwüchsigen Crestien als ein predigender Schwächling erscheint. Man vgl. zu obenstehenden französischen Zeilen die entsprechenden deutschen (3190 – 96):

‚*ouch sult ir vür dise vrist*
miner vrouwen entwesen:
sî wil ouch âne iuch genesen,
und sendet ir wider ir vingerlîn:
daz ensol niht langer sîn
an einer ungetriuwen hant:
sî hât mich her dernâch gesant' [2]).

---

1) Herr Prof. Frantzen macht mich darauf aufmerksam, daß die Botin bei Cr. nicht Lunete sein kann. Sagt erstere doch 2765/66:

. . . que traïz nos a,
Qui a ma dame t'esposa.

Das ist Lunete! Die Botin nennt diese also eine Verräterin! Es ist ganz logisch, daß Laudine, als Yvain nach einem Jahre nicht zu ihr zurückkehrt, derjenigen, die ihr zu der Heirat riet, Vorwürfe macht und ihr zürnt. Überdies bezeugt Lunete das selbst 3664 ff.:

Ma dame a moi se correça
Et mout se tint a deceüe
De ce, qu'ele m'avoit creüe.

Infolgedessen fällt sie in Ungnade, und nur weil sie in Yvain zufälligerweise einen Kämpfer findet, wird sie vom sichern Tode gerettet. Vermutlich hat Hartmann den Zusammenhang nicht verstanden. Bei ihm ist Lunete die Botin nach dem Artushofe. Um es nun plausibel zu machen, daß Laudine sie doch später auf den Scheiterhaufen bringen läßt, sagt er (4050) „*das lantvolc*" habe ihr die Schuld gegeben, und der „*truhsaeze*" und dessen Brüder hätten auch Laudine überredet, ihr das Unglück zuzuschreiben (4116–18)! Wohl wieder eine „psychologische Vertiefung"?

Über den Ring vgl. Emecke, *a. a. O.*, S. 79; Gaster, *a. a. O.*, S. 85.

2) Ich verstehe wieder nicht, weshalb die Rede bei H. „*viel eindringlicher, schärfer und schneidender*" sein soll, als bei Cr. (Gaster, *a. a. O.*, S. 90).

In dem folgenden Abschnitt erinnert uns H. noch einmal daran, daß es die Vrou Minne sei, die dies alles verschuldet (3254–56):

doch meistert vrou Minne
daz im ein krankez wîp
verkêrte sinne und lîp.

Die Episode, in welcher Laudine dann zum ersten Male wieder auftritt, ist die, wo Iwein die Bedränger der Lunete besiegt. Das deutsche Gedicht zeigt hier wenig Unterschied mit dem französischen. Nur gehen im Deutschen einige Klagen der Lunete voraus (4058—74 und 4184–4211), und die Klage Iweins mit dem Entschluß, sich vor den Augen seiner Dame zu töten (4214–60). H. läßt Laudine einmal nach dem Namen der Geliebten Iweins fragen [1]).

Mit dieser dritten Episode hätte nach der Ansicht mancher Literarhistoriker Cr. das Gedicht ganz gut beendigen können. *Gervinus* z. B. gibt dem *Mabinogi*, das bekanntlich hier die Versöhnung eintreten läßt, den Vorzug und auch Foerster nennt die Einfügung der nun folgende Pesme-Avanture-Episode einen Kompositionsfehler Cr.'s [2]) [3]). Doch haben auch diese und die Kampfesepisode ihren Zweck. Durch glänzende Betätigung des Rittertums hofft Iwein seine Dame zu versöhnen. Er gewinnt sein Selbstbewußtsein wieder und es ist nicht bloße Willkür, daß er gerade nach dem rühmlich bestandenen Kampfe mit Gawein sich zu dem Brunnenabenteuer entschließt [4]).

Am Schlusse kommen Iwein und Laudine also wieder zusammen. Nach Pesme-Avanture und nach dem berühmten Kampfe mit Gawein glaubt Iwein, daß er sterben müsse, wenn seine Dame sich nicht mit ihm versöhne. Da macht er sich auf nach dem Brunnen (6517–26):

Et pansa, qu'il se partiroit
Toz seus de cort et si iroit
A sa fontainne guerroiier,
Et s'i feroit tant foudroiier

---

1) Emecke (*a. a. O.*, S. 85) weist auf einen Widerspruch in der Erzählung hin: Laudine erkennt Iwein nicht an seiner Sprache, in dem Kampfe Iwein-Gawein reden die beiden Ritter nicht mit einander, denn sonst hätten sie sich erkannt! Hartmann fügt allerdings an der zuerstgenannten Stelle hinzu (5458): *daȝ was wunders genuoc.*

2) In der Abhandlung „Über die Laudinefigur" bemerkte ich schon daß die Szene im Garten des Schlosses zu Pesme-Avanture von H. frei hinzu gedichtet worden sei. Herr Prof. Frantzen weist mich nun darauf hin, daß H. den Ritter der Jungfrau auch „bîligen" läßt (6576/77). Bei Cr. könnte man hierfür anführen 5452/55

Se leva mout isnelemant
Mes sire Yvains et sa pucele,
S'oïrent a une chapele
Messe . . .

allein wahrscheinlich meint Cr. nur, daß beide früh aufstanden und die Messe hörten. Wo es sich hier aber zweifellos um einen alten keltischen Märchenzug handelt, nl. daß der Wirt dem Gaste seine Tochter zur Bettgenossin gibt, ist es wahrscheinlich, daß der H. vorliegende frz. Text an dieser Stelle anders gelautet hat, als der uns erhaltene Yvain. Denn ein Motiv wie dieses stammt sicher nicht von Hartmann selbst. Dieser sucht es sogar zu mildern, indem er hervorhebt, daß Iwein die Dame nicht berührte (6578)!

3) Vgl. weiter u. a. Piquet, *a. a. O.*, S. 124.

4) Vgl. L. Blume, *Über den Iwein des Hartmann von Aue*, S. 29.

Schönbachs Meinung, weil das Gewitter Land und Leute auf das schwerste schädige, habe sich Iwein nur zuletzt dieses Gewaltmittels bedienen wollen, (*a. c. O.*, S. 441) teile ich nicht.

Et tant vanter et tant plovoir,
Que par force et par estovoir
Li covandroit feire a lui pes,
Ou il ne fineroit ja mes
De la fontainne tormanter
Et de plovoir et de vanter.

Lunete gewinnt ihrer Herrin das Versprechen ab, sie wolle dem „Chevalier au Lion" helfen, die Huld seiner Dame wieder zu erlangen, wenn er den Bedränger vertreibe. Lunete zieht dann davon, den Ritter zu suchen (das Land scheint also nicht sehr groß zu sein). Sie findet Iwein bei dem Brunnen und führt ihn, stolz vor Glück, zu ihrer Herrin.

Die Schlußpartien stimmen im großen und ganzen überein. Ausdrücklich wird hervorgehoben, daß Laudine sich nur, weil sie durch ihren Eid gebunden ist, mit dem Ritter versöhnt. (Cr. 6768, H. 8090). Vergessen kann sie das ihr angetane Unrecht nie. Vgl. Cr. 6772–74:

Toz jorz mes el cors me covast,
Si con li feus cove an la çandre,
Ce, don je ne vuel or reprandre,

Wie das Feuer unter der Asche! Bei H. bleibt, wie so manche schöne Stelle, auch diese weg. Zwischen die Versöhnung und die Schlußzeilen schiebt H. den Passus, wo Laudine den Ritter um Verzeihung für das ihm zugefügte Leid bittet (8125–35). Die allgemeine Betrachtung *„swâ man und wîp"* usw. (8139 ff.) findet sich auch nicht bei Cr. Das ist aber nichts Auffälliges.

Die Änderungen in den letzten drei Episoden sind also hauptsächlich folgende:

1. In der Episode, wo die Botin Iwein sein Wort zurückgibt, findet sie bei H. Gelegenheit, dem Ritter eine Bußpredigt zu halten.
2. Bei H. ist diese Botin Lunete.
3. „Vrou Minne" hat alles verschuldet.
4. Am Schluße bittet Laudine den Ritter um Verzeihung.

Neue Gesichtspunkte werden uns durch die von H. sehr bewußt angebrachten Änderungen [1]) oder Einfügungen nicht eröffnet. Es wird betont, wie sehr Iwein gefrevelt hat, und wie er unter der Zerknirschung leidet. Laudine mußte wohl so handeln. Am Schlusse fällt sie dem Manne zu Fuß, den sie so vieles hat leiden lassen, und bittet ihn um Verzeihung. Stimmt das zu der Auffassung, H. habe den Stoff psychologisch vertiefen wollen, er habe das moralische Gefühl seiner Leser schonen wollen, oder gar sich vor demselben gefürchtet? [2]) Dann hätte die Unschuldige, die Beleidigte, denn das ist Laudine doch, nicht um Verzeihung bitten sollen. Erstens sind wir noch immer nicht genau darüber unterrichtet, was diese Moral eigentlich erlaubte und was sie verwarf. Zweitens aber hat die andere Auffassung,

---

1) Daß H. statt der ungenannten Botin Lunete auftreten läßt, beruht vermutlich auf falschem Verstehen des frz. Textes. Vgl. über diesen Fehler S. 315 Anm. 1.

2) Oder gehört das zu dem *„uns tief anmutenden deutschen Gewand, in das* (H.) (den Iweinstoff) *gekleidet"?* Vgl. Robert Koenig, *Deutsche Literaturgeschichte,* S. 140.

daß der deutsche Dichter die Figur der Laudine habe heben wollen, so vieles für sich, daß wir doch kaum nach einer andern zu suchen brauchen.

Der Fußfall steht im scharfen Widerspruch zu dem Charakter der stolzen Frau, die noch kurz vorher erklärte, sie verzeihe dem Ritter nur, weil sie sonst eidbrüchig werden müßte. Blume (S. 30) hat ganz recht, wenn er sagt: „*Er* (= H.) *hätte an seinem Original eine tiefgehende Änderung vornehmen müssen, wenn die Stelle nicht unmotiviert und widerspruchsvoll neben den andern stehen sollte*" [1]). Hier liegt also ein grober Fehler H.'s vor. Man kann hier doch wirklich nicht sagen, daß er seine Quelle psychologisch verlieft habe, denn durch das eingefügte Motiv wird die Idee, die Einheit des Werkes geradezu zerstört!

Über diese Idee ist schon viel gestritten worden. Die ältern Forscher, wie noch Vilmar, erblicken überhaupt keine in dem Roman, einige, wie Benecke (Ausgabe) erkennen eine solche nur für H. an. Lachmanns Ausspruch, der frz. Dichter habe dem deutschen nur den rohen Stoff gegeben, ist leider bekannt genug.

Diejenigen, die sowohl für den französischen, wie für den deutschen Iwein eine tiefere Idee annehmen wollen, erkennen stillschweigend die hohe Stellung an, welche Cr. und H. unter den Dichtern der damaligen Zeit einnahmen, denn von kaum einem andern Artusroman kann dasselbe gesagt werden. Der Yvain behandelt das Verhältnis zwischen Mann und Weib [2]): Laudine hat den Ritter wirklich lieb und wünscht ihn immer bei sich zu behalten. Iwein aber kann keine Befriedigung in diesem Leben finden. Das Rittertum, die Welt, in der er bisher gelebt, ruft ihn und er muß scheiden. Nur schwer läßt sich Laudine dazu bereit finden, ihm Urlaub zu gewähren. Eigentlich versteht sie nicht, daß er sie verlassen will, sie zählt die Tage und die Stunden, bis wann er wieder da sein kann. Er kommt nicht! Das beleidigt sie in ihrem tiefsten Gefühl. Sie hat sich dem Wesen des Mannes, der noch andern Idealen als dem Liebesglück nachstrebte, für eine Weile untergeordnet, es ist aber nur eine Konzession gewesen, und sie erwartet nun, daß er zu ihr zurückkehre und ihr dann völlig gehöre. Der Mann aber hat die Frau nicht verstanden, und versäumt die Frist. Ihr ganzes weibliches Selbstgefühl bäumt sich auf! Eine Versöhnung herbeizuführen ist nicht möglich, oder war wenigstens für Cr. und H. eine zu schwere Aufgabe. Sie versuchen es deshalb mit einer Intrigue, und nur weil Laudine sich von ihrer Zofe überlistet sieht, nimmt sie den Ritter wieder in Gnaden an.

Hartmanns Änderungen beziehen sich, wie wir gesehen haben, bloß auf

---

[1]) Vgl. auch Meyer-Lübke in anderer Beziehung (*Chrestien von Troyes Erec und Enide, Zeitschr. für frz. Spr. und Litt.*, XLIV, 129 ff.): „*Wenn aber ein Dichter das* (Verliegen) *zum Hauptvorwurf eines Romanes macht, so kann vernünftigerweise nicht die Frau, sondern es musz der Mann die Strafe dafür in irgend einer Art tragen*" (S. 147).

Gasters tendenziöse Kritik ist kaum ernst zu nehmen. So sagt er über diese Stelle ohne jede Begründung: „*Der ganz dramatisch wirkende Fuszfall der eben noch so stolzen Laudine ist ein geschickter Zusatz Hartmanns*" (*a. a. O.*, S. 147).

[2]) Die folgende Auseinandersetzung stimmt in der Hauptsache mit der Ansicht Blumes überein. Dieser weist als Parallele auf Wagners Lohengrin hin. Piquet versucht Blumes Urteil zu widerlegen (*a. a. O.*, S. 118/119). In weiterem Sinne behandelt auch Hebbels *Herodes und Mariamne* dasselbe Problem. Cr. hat dasselbe noch einmal im *Erec*, nl. in dem Verhältnis des Ritters Mabonagrain und dessen Frau.

Nebensachen. Es ist nicht sicher, daß er den Hauptgedanken richtig herausgefühlt hat. Das Ganze war ihm zu ungestüm, zu wild, zu natürlich, und was Laudine angeht, seine moralisierende, maßvolle Natur hat ihn dazu veranlaßt, diese Figur so günstig wie möglich erscheinen zu lassen, was ihm aber nicht immer gelang.

Amersfoort. H. SPARNAAY.

DES TEUFELS SCHÖPFERROLLE BEI GOETHE UND HEBBEL.

In seinem ersten Gespräche mit Faust drückt sich Mephistopheles wie ein Sektierer der erstchristlichen Zeit aus.

„Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war,
Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar,
Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht
Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht.
Und doch gelingt 's ihm nicht, da es, so viel es strebt,
Verhaftet an den Körpern klebt;
Von Körpern strömt's, die Körper macht es schön,
Ein Körper hemmt's auf seinem Gange;
So hoff' ich, dauert es nicht lange,
Und mit den Körpern wird's zu Grunde gehn" (*Faust*, Vs. 1349–58).

Diese Selbstdefinition des Teufels erinnert einen an die Systeme der Gnostiker. Mephistopheles spricht hier nicht wie ein Parse, wie es Vischer[1]) haben will. In der Religionsauffassung der Parsen ist der Teufel noch nicht zum Weltschöpfer geworden. Die bescheidene Wahrheit, die uns Mephistopheles hier zum besten gibt, ist die Lehre der christlichen Häretiker. Der Dualismus von Gott und Teufel, Geist und Materie, durchzieht zwar die Mythologie aller Rassen. Der Gegensatz zwischen dem reinen, guten und geistigen Lichtreich und dem unreinen, bösen und finstren Reich der materiellen und daher dämonischen Welt gehört zum alten Vorstellungsschatze der Inder und anderer indogermanischen Völker. In der altindischen wie altnordischen Religion werden die Träger der geistigen Kräfte als das gute, die Träger der materiellen Kräfte als das böse Prinzip aufgefasst. In der Asalehre sind die Asen und Vanen die geistigen und segensreichen Mächte, während die Riesen die Vertreter der rohen und toten Materie sind[2]). Der Gegensatz zwischen Seele und Leib im Menschen reicht bis zur arischen Urzeit zurück. Schon im vedischen Glauben hat der Körper die Bedeutung eines Gefängnisses für die Seele. Doch ist im indischen Brahmanentum der Körper, wie die sinnliche Welt überhaupt noch ganz aus Brahma hervorgegangen, wenn diese auch von ihm abgewandt ist. In der Nordischen und Griechisch-Römischen Mythologie haben die Dämonen kein teil an der Weltschöpfung[3]). Erst das Zendavesta, das heilige Urkundenbuch der alten Iranier,

---

1) Siehe Fr. Vischer, *Goethe's Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts*, S. 283–4.
2) Siehe K. Maurer, *Die Bekehrung d. norw. Stammes z. Christentum*, Bd. II, S. 11.
3) *Ibid.*, S. 6.

räumt Angrmainju (später Ahriman) teil an der Schöpferarbeit ein. Nach der iranischen Glaubenslehre aber schliesst die Oppositionsschöpfung des Teufels noch nicht die ganze körperliche Welt ein. Die Iranier verleihen dem Vertreter des freien Geistes auch einige materielle, und dem Vertreter der toten Materie auch einige geistige Beimischung. Die geistige wie die körperliche Welt wird unter die gute und die böse Schöpfung verteilt. Alles Gute in der körperlichen wie in der geistigen Welt rührt von Gott her, während alles Böse in der einen wie in der anderen Welt den Teufel zum Vater hat. Gott ist der Schöpfer der guten Engel und Menschen und der nützlichen Tiere und Dinge, während die bösen Engel und Menschen und die schädlichen Tiere und Dinge das Werk des Teufels sind [1]. Mit Recht nennt sich daher Mephistopheles

„Der Herr der Ratten und der Mäuse,
Der Fliegen, Frösche, Wanzen, Läuse" (*Faust*, Vs. 1516 – 7).

Die Juden, die sich ihren Satan vom persischen Ahriman in dessen Ebenbilde haben umgestalten lassen, haben die Auffassung von der Oppositionsschöpfung des Teufels verworfen. Nach der alttestamentlichen Lehre ist Gott der alleinige Schöpfer der körperlichen wie der geistigen Welt. Das Licht ging zwar aus der Finsternis hervor, aber durch die Macht des Geistes Gottes. Wenn wir aber Ibn Esra (1092/3 – 1167?) Glauben schenken wollen, sah schon eine Sekte unter den Juden im Teufel den Weltschöpfer. In der Einleitung zu seinem Kommentar zum Buche *Esther* [2]) behauptet er, dass der Pentateuch der Samaritaner mit folgenden Worten angefangen haben soll: „Im Anfange schuf Aschema Himmel und Erde". Aschema ist natürlich der Zornteufel Aeschma Daeva der Iranier, der im Buche *Tobith* als Asmodäus auftritt und seine literarische Karriere bei Le Sage als lahmer Teufel ruhmreich zu Ende führt. Da nun aber die Samaritaner das babylonische Exil mit den Juden nicht teilten und folglich mit den Parsen keinesfalls in Berührung kamen, kann diese Aussage Ibn Esras nur aus nationalem und religiösem Hass hervorgegangen sein. Es lässt sich zwar nicht leugnen, dass die Samaritaner Dositheus, Simon der Magier und Menander unter orientalisch-griechischem Einflusse synkretistische Sekten gegründet haben. Aber dann hat ja der Synkretismus auch auf jüdischem Boden Wurzeln geschlagen. Die Lehren der Essener z.B. waren stark synkretistisch gefärbt, wie aus dem Neuen Testamente noch zu entnehmen ist. Der Teufel wird zwar nicht als Schöpfer, aber doch als Fürst (*Joh.* 12, 31; 14, 30; 16, 11; *Eph.* 2, 2; 6, 2), sogar als Gott dieser Welt (2. *Kor.* 4, 4) angesehen.

Sehr bald aber wird der Teufel im Christentume zum Weltschöpfer erklärt. Die Gnostiker treten zuerst mit der Lehre auf, dass die Welt vom Teufel geschaffen und regiert ist. In der Valentinianischen Gnosis ist die Körperwelt das Werk eines gefallenen Äon, und bei dem Gnostiker Saturninus steht die Materie als Herrschaftsgebiet des Satans dem Lichtreich Gottes gegenüber [3]).

---

1) Siehe Fr. Spiegel, *Eranische Altertumskunde,* Bd. II, S. 124.
2) Herausgegeben von Zedner (1850).
3) Siehe Windelband, *Lehrbuch der Geschichte der Pilosophie,* S. 200.

Auch die Manichäer, die aus den synkretistischen Spekulationen ihrer gnostischen Vorgänger die richtigen Folgen zogen, lehrten, dass alles materielle Leben, das gute wie das böse, seinen Sitz im Reiche der Finsternis hat [1]). Die Schöpfung des Menschen wie der ganzen körperlichen Welt ist nach ihrer Lehre eine Tat des Fürsten der Finsternis, der in den von ihm erzeugten Menschenleibern die Seelen des Lichtgottes einschloss, um sie mit den materiellen Körpern, an denen sie haften müssen, zu vernichten. Während aber im Manne die Lichtteile vorherrschen, überwiegen nach der Lehre des Mani im Weibe, der personifizierten Sinnenlust, die materiellen Bestandteile. Das Weib ist ganz in der Macht des Teufels. Eine ähnliche Vorstellung bietet eine jüdische Legende, die den Mann aus den Händen Gottes, das Weib aber aus den Händen des Teufels hervorgehen lässt.

Wie heftig auch der Unterdrückungskampf der Kirche gegen die dualistischen Sektierer gewütet hat, ist es ihr doch nicht gelungen, sie auszutilgen. Der Glaube an den Teufel als Herr der Welt scheint dem Volke in Fleisch und Blut übergegangen zu sein. Im Laufe der Kirchengeschichte ist die Auffassung von der dämonischen Weltschöpfung immer wieder zum Vorschein gekommen. Sie bildet den Hauptpunkt der Systeme der mittelalterlichen Sekten wie der Katharer und Valdesier, Euchiten und Bogomilen, Albaneser und Albigenser, Concarrenzaner und Bagnolesen, die man daher als Neu-Manichäer bezeichnet hat [2]). Dieser Weltanschauung halber wurden diese Sekten der Satansanbetung beschuldigt. Die Waldenser und die Albigenser wurden von den Bischöfen, wie die Bergharden und die Tempelherren auch, und zwar wider besseres Wissen, als Teufelsanbeter gebrandmarkt. Konrad von Würzburg denunzierte die Stediger als Teufelsanbeter dem Papst Gregor IX, der sie auch in seiner Bulle v. J. 1233 „Luziferianer" nannte. Selbstredend bildete die Idee von der dämonischen Weltschöpfung einen Glaubensartikel der wirklichen teufelsanbeterischen Sekten, die wie ein Teil der Parsen vor ihnen den Triumph der Materie über den Geist lehrten, den Teufel als gestürzten Gott verehrten und ihn zum Vertreter alles Guten und Schönen in der Welt machten. Die Sekten der Nikolaiten, der Karpokratianer, der Kainiten, der Adamiten, der Luziferaner und der den Adamiten verwandten belgischen Picarden d. 16. Jahrhunderts, die Satanskult betrieben, sie alle erklärten den Teufel zum Weltschöpfer. Aus diesen Vorstellungen haben die Mystiker, hat auch ein Jakob Böhme seine Kosmogonie geschöpft.

Goethe waren diese Gedanken seit d. J. 1770 durch Gottfried Arnold's *Kirchen- und Ketzerhistorie*, die er während seiner Genesung im väterlichen Hause im Zusammenhange mit vielen Schriften magisch-kabbalistischen Inhalts las [3]), nahegelegt worden. Er hat sie auch bei Jakob Böhme, in dem er nach einem Berichte Bodmers gelernt haben soll [4]), angetroffen. Diese Auffassung der Schöpfungsgeschichte bildete auch einen Teil seiner Religion, die er sich, dem Beispiel der Ketzer, von denen er jetzt einen vorteilhaften Begriff

---

1) Siehe G. Roskoff, *Geschichte des Teufels*, Bd. I, S. 261.

2) Siehe u.a. Tocco, *L'eresta nel Medio Evo*, und Zöcklers Aufsatz *Neu-Manichäer* in Herzogs *Realenz. f. prot. Theologie u. Kirche*, Bd. III, S. 757–70.

3) Siehe *Dichtung u. Wahrheit*, 8. Buch (Weimar–Ausg. Bd. XXVII, S. 217).

4) Siehe J. Minor, *Goethes Faust. Entstehung u. Erklärung*, Bd. II, S. 166.

bekam, folgend, zusammenlegte. Der junge Goethe sah in Luzifer den Vater aller Schöpfung im Himmel wie auf Erden [1]).

Eine Parallele zu dieser Fauststelle bildet die Beschwörungsformel der Hexe Margarethe bei Hebbel.

„*Du Zweiter, der dem Ersten* (= *Gotte*) *Leiber macht,*
Und in den Leibern seine Geister fängt (*Genoveva*, Vs. 2735–6),

spricht sie den Teufel an. Die Auffassung von der dämonischen Weltschöpfung kommt in den Worten der Hexe bei Hebbel ebenso natürlich wie in denen des Mephistopheles zum Ausdruck. Als Verbündete des Teufels wird die Hexe kaum zögern, sich eine Idee zu eigen zu machen, die in den Augen des Teufels Gefallen finden muss. In den Augen der Kirche gehören ja die Hexen ohnedies zu den Teufelsanbetern. Geben wir auch zu, führt die Hexe Hebbels weiter aus, dass es Gott war, „der einst die Welt erschuf und sie erhält", so ist es doch der Teufel, „vor dem seit Anbeginn sie bebt und oft im Krampf zusammenzuckt, wenn er ihr Innerstes mit Krallen packt" (*Genoveva*, Vs. 2724–7). Hat ja auch die Kirche die grosse Macht des Teufels auf dieser besten aller Welten zugestanden, wenn sie ihm auch die Schöpferkrone nicht gegönnt hat. Gott und Teufel regieren also nicht wie die Asen und Vanen des Nordens, unter denen Kampf und Streit auch eine Zeit lang geherrscht hat, gemeinsam und friedlich die Welt. In ihrem Kampfe um die Weltmacht ist noch kein Waffenstillstand eingetreten. Wie sagt Hebbel an anderer Stelle: „Gott und Teufel scheinen sich ja beständig um die Welt zu schlagen, wer weiss denn, wer gerade Herr ist" (*Maria Magdalene*, 3. Akt, 6. Szene). Uns Menschen, um die es sich ja in diesem unerbittlichen Kampfe im letzten Grunde handelt, bleibt es nur unerklärbar, dass die zwischen beiden Gewalten hin und her geworfene Welt nicht längst in Trümmer gegangen ist.

Johns Hopkins University. MAXIMILIAN JOSEF RUDWIN.

HE PUT ON HIS HAT and HE PUT HIS HAT ON.

§ 1. In order to express a complete action, verbs often require an adverb, e. g. *to hold up, to cut down,* and in this case may or may not be accompanied by an object, e. g. *The fortress still held out*; *She held out a slim hand.* Of late the question what position the adverb in such verbal phrases takes up, whether and when it is placed before the object or after the object, has been attracting the attention of scholars once more, and a few notes on this subject from the hands of Dr. Kruisinga and Dr. Prick van Wely have appeared in *Berichten en Mededelingen van de Vereniging van Leraren in Levende Talen* (Nos. 6, 7, 14, 15), in which the attention of grammarians is drawn to some novel and interesting points. The question,

[1]) Siehe *Dichtung u. Wahrheit*, 8. Buch (Weimar-Ausg. Bd. XXVII, S. 218–9). Ganz ähnlich ist Julius Richter in seinem Aufsatze *Zur Frage der Herkunft des Erdgeistes in Goethes Faust* (*Zs. f. d. deutschen Unterricht*, XXXII (1918), S. 420), der dem Verfasser erst nach seiner Formulierung der Theorie über Goethes Kosmogonie in die Hände gefallen ist und dem er den Hinweis auf Windelband entnommen hat.

however, has not nearly been settled, many problems in connection with the subject have not yet been solved, and I may, therefore, I hope, be excused, if in this paper I try, with the help of a great number of data, to inquire into the matter somewhat more fully.

The old rule, still to be found in some books on English grammar, is that the adverb must follow the object if this is a pronoun, and that it may precede or follow the object if the latter is a noun. So, for instance, we find in Krüger's *Syntax der englischen Sprache* (2te Auflage), § 1432: "Wenn die Zeitwörter mit solchen Umstandswörtern ein Hauptwort als Ziel haben, kann es dem U. vorangehen oder folgen; ist jedoch ein pers. Fürwort das Ziel, so musz es seiner Tonlosigkeit wegen zwischen Z. und U. treten." M. Deutschbein in "*System der neuenglischen Syntax*", § 15.6, expresses himself somewhat more *eingehend* on the subject: "Ortsadverbien, die mit dem Verbum einen Begriff bilden, wie: *away, in, off,* stehen stets hinter dem Accusativ eines Pronomens, aber öfters vor dem eines Substantivs. Auszer der Neigung, das pronominale Object enclitisch an das Verbum anzuschlieszen, kommt die Einwirkung des schweren Satzschlusses in betracht; z. B. *He took off his coat,* aber man findet auch: *He took his coat off,* (stets *I have left my umbrella behind,* Sweet § 1843), aber man *musz* sagen: *He took it off.*" Sweet, in his *New English Grammar,* § 1843, says: "When a verb is followed by an object-word and an adverb, the order of these is sometimes doubtful, as in *I have brought back your umbrella* or *I have brought your umbrella back.* In such a sentence as *bring in some more coals!* the adverb generally precedes. But the general tendency is to put the object first; in some cases, indeed, no other order is allowable, as in *let him in! I have left my umbrella behind.* The reason appears to be that the adverb might be mistaken for a preposition, if put before the noun-word."

On the other hand we find already in Van Tiel's *English Grammar* (Fifth Edition, § 244.10): "The adverb which is part of a transitive verb is generally put *after* the *object* if the latter is a pronoun, and *before* the *object* if it is a noun." And in Stoffel's *Handleiding bij het Onderwijs in het Engelsch, III* (5th edition, revised by Prof. Swaen; § 76): "Adverbs like *back, off, out, in, up down,* stand behind the verb; if the verb is transitive, they usually follow the object, if the latter is expressed by a *personal pronoun;* and *precede* an object that is expressed by a noun .... The second part of this rule is often departed from, especially with the adverb *back* ..... but also with other adverbs." A similar rule is to be found in Günther's *Manual of English Pronunciation and Grammar* (New Edition; § 730): "Verbal phrases like *to hand back, to take out, to carry off,* etc. require the adverb to be placed after the object when the latter is a pronoun. When the object is a noun, it is most frequently preceded by the adverb. When the adverb is emphatic, it is placed after the object." And Kruisinga in his *Shorter Accidence and Syntax* (Second Edition; § 539 – § 542) gives a number of rules in this form: "When these verbs have a pronoun for their object, the pronoun is nearly always placed between the verb and the adverb (Here is your hat; *put it on*). An indirect object has the same place (Please *hand me down* that book). When the object is a noun, it is always correct for

the object to be placed after the verbal group. (We must *dig up* the potatoes). In most cases a short unstressed noun-object can also be placed between verb and adverb (Humphrey, *put* my razor *down*). Sometimes these compound verbs *must* have the noun-object at the end: 1. when the separate meaning of the adverb is not thought of (The tables *take up* too much room. He *put on* a serious countenance. He *threw out* some hints); 2. when the object has some stress (It would be easy to *make out* a strong case for the contention)". And, last not least, Poutsma in *A Grammar of Late Modern English*, Part I, p. 272, gives the rule in this form: "It stands to reason that such adverbs as *about, back, by, down, in, off, on, out, over, through* and *up*, which often form a kind of unit with the previous verb, are usually placed before the object when the latter is a noun or one of the longer pronouns *each other, one another, something, somebody*, etc. This arrangement is almost regularly observed when the object is accompanied by lengthy modifiers. Poutsma further adds a series of seven exceptions to the main rule.

§ 2. From the above it appears that the old rule, which is still adhered to by Krüger and, to a certain extent, by Deutschbein, has been given up in Dutch books on English grammar. And rightly so. For this rule would seem to state that the place of the adverb before or after the object-noun is entirely left to the discretion of the writer; that he can put it where he likes without it causing any or much difference. It is true that in several of Krüger's examples, as given in § 1436 of his book, the adverb may be put before or after the noun, but the author has omitted to state that the former construction is by far the more usual one, though it is only fair to add that he seems to have intended this, as the usual construction is given first and the other in brackets.

The following table clearly shows that the construction *verb + adverb + noun* is of great frequency. In 740 out of 899 quotations, taken from a great number of books without skipping any relevant examples, this construction occurs, so that there is certainly sufficient ground for retaining the rule as it is given in Dutch books on English grammar, in spite of the great authority with which Sweet is invested in such matters.

Verbs accompanied by:	Adv. + Obj.	Obj. + Adv.
up	270	20
together	2	3
over	37	28
out	144	18
on	42	4
off	95	17
in	29	6
down	48	10
back	27	12
away	32	32
aside	12	4
about	2	5

§ 3. The construction *verb + adverb + object* is not something new.

Already in Old English we find: þu ahefst upp min heafod[1]). (See E. Wülfing, *Die Syntax i. d. W. Alfreds d. Gr. II*, p. 263), though the construction with postposition of the adverb seems to be the usual one, e. g. & siþþan him mon *slog þa handa of* (Orosius); and: & *slea* mon *þa hond of*. But adverbs also take up another place in the sentence.

In view of the position of these adverbs in Old English we may perhaps say that they might take up almost any place, at the beginning, in the middle, at the end, before the object as well as after the object (See also *Wülfing* on this matter), with post-position of the adverb as the usual construction.

Later on the adverb is more and more attracted by the verb and takes its place before the noun-object. In the Wycliffite version of the Bible and in Syr Thomas Malory's *Le Morte Darthur* many examples of this construction may be met with:

1. But *stretche forth thin hond* a litil (*Job* I. 11).

2. Onely *stretche* thou not *forth thin hond* in to hym (*Job* I. 12).

3. and Sabeis felden yn, and *token awey alle thingis* (*Job* I. 15).

4. Breke we the bondis of hem; and *cast* we *awei the yok* of hem fro us (*Psalms* II. 3).

5. Lo! he conseyuede sorewe; he peynfuli *brougte forth unrigtfulnesse*, and childide wickidnesse (*Psalms* VII. 15).

6. he hath *turned awei his face*, that he se not to the ende (*Psalms* IX. 11).

7. hou long *turnest* thou *awei thi face* fro me? (*Psalms* XII. I).

8. Whanne the Lord hath *turned awei the caitifte* of his puple; Jacob schal fulli be ioiful, and Israel schal be glad (*Psalms* XIII. 7).

9. I schal not *gadire togidere the conuenticulis* of hem of bloodis (*Psalms* XIV. 4).

10. I criede, for thou, God, herdist me; *bowe doun thin eere* to me (*Psalms* XVI. 6).

11. Myn enemyes han cumpassid my soule; they han *closide togidere her fatnesse* (*Psalms* XVI. 10).

12. thei ordeyneden to *bowe doun her igen* in to erthe (*Psalms* XVI. 11).

13. He *bowide doun heuenes*, and cam doun (*Psalms* XVII. 10)[2]).

14. & therwith he *yelde up the ghost* (Malory, *Le M. Darthur*. Sommer's ed., p. [39]).

15. Sire saide Ector, for god wille haue hit soo for ther shold neuer man haue *drawen oute this swerde*, but he that shal be rightwys kyng of this land (*Idem*. p. [42]).

16. and so he put it [viz. the sword] in the stone, wherwith alle Sir Ector assayed to *pulle out the swerd* and faylled (*Idem*. p. [42]).

17. And right as Arthur dyd at Christmasse, he dyd at Candelmasse and *pulled out the swerde* easely (*Idem*. p. [43]).

---

1) The wordorder in this sentence may, however, be owing to the Latin original.

2) In the A. V. as well as the R. V. of the English Bible the Wycliffite construction has been preserved in: (1) But *put forth* thine hand now. (2) Only upon himself *put* not *forth* thine hand. (4) Let us break their bands asunder, and *cast away* their cords from us. (5) And *brought forth* falsehood. (8) When the Lord *bringeth back* the captivity of his people. – *Hold up* my goings in thy paths. In the other cases a different construction has been used.

Overagainst all these examples of the construction *verb + adv. + object*, I found, in the few parts examined, only one sentence in which the adverb shows post-position: For thou *turnest myn enemy* abac (*Psalms* IX. 3).

§ 4. In modern English, as has been shown above, the construction is very frequent, and the following examples should be considered as typical only, a great many more quotations being at my disposal.

About. Will not the study of this life cause that life to draw near? The absorption of those thoughts *bring about* the visits of other and greater thoughts? (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 127).

. . . . those courses which in the end had always *brought about* estrangement. (*Idem*, p. 121).

Along. Another gang drops the rails in their places; yet another *brings along* the keys, fishplates, bolts and nuts. (Patterson, *The Man-Eaters of the Tsavo*, p. 186).

Aside. Nay, pitying us, and fearing, I think, that we were rushing on our deaths, she *cast aside* her caution and called after us aloud (Weyman, *The House of the Wolf*, p. 209).

They passed through the outer drawing-room, and the servant *drew aside* the curtain of the inner room (Mrs. H. Ward, *Sir George Tressady*, p. 154).

She was so nearly like Evelina in her personal appearance, that Bobbie *flung aside* the gilt-edged book and worshipped the real little girl instead (E. Turner, *Miss Bobbie*, in *Old and New*, I, p. 51).

Away. When the nurse had *carried away* the child, Lensky said gently, "I am so glad about the little girl" (Bar. von Hutten, *What became of Pam*, p. 271).

Then, sir, to my old-fashioned ideas you would be a dishonourable fellow, to *cast away* the woman who has only you to look to in the world (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 101).

This state of affairs has now completely altered by drainage and by *clearing away* the jungle (Patterson, *Man-Eaters of Tsavo*, p. 176).

Back. Ay, and (they) *bring back* vanity and affectation to last them the whole year (O. Goldsmith, *She Stoops to Conquer*, I, 1).

Had he spoken, had he moved so much as an eye-lid, or *drawn back* his foot, or laid his hand on his hilt, I should have killed him there (Weyman, *The House of the Wolf*, p. 75).

One went and *drew back* the edge of the curtains if one wanted to speak to him or to look at him (Wells, *Tono Bungay*, p. 351).

While I was gazing at them, some movement of the throng *drove back* Buré's horse against mine (Weyman, *The House of the Wolf*, p. 68).

By. So the Colonel *put by* his map, cast a last look over his notes, folded the sheet with the heavy carefulness characteristic of him, and finished his whisky-and-water (*Chance the Piper*, p. 258).

Down. So like a great artist, too, to *bang down* the piano lid when he was interrupted (E. F. Benson, *The Challoners*, p. 19).

He shook his clenched fist in a menacing fashion and *brought down* the whip with a savage cut upon the horse (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 90).

Afterwards she sat for some minutes motionless, with her handkerchief at

her lips, trying to ***choke down*** the tears that had seized her (Ward, *Sir George Tressady*, p. 199).

Accordingly, I set men to work at once to ***cut down*** the jungle and prepare a road (Patterson, *Man-Eaters of Tsavo*, p. 46).

The mother saw herself called upon to ***fight down*** her grief, to relinquish the quasi-religious life she had entered upon (Ward, *Sir George Tressady*, p. 80).

Forward. Lady Merriam ***dragged forward*** a chair and sat down (Ayres, *Richard Chatterton*, p. 80).

"Say on, and sit down," said George, smiling, and ***pushing forward*** a chair beside him (Ward, *Sir George Tressady*, p. 129).

Home. The sudden vanishing of Gudrun in the bloom of youth and beauty ***brought home*** to her the lesson which all must learn (R. Haggard, *Stella Freg*, p. 128).

We can only hope that Colonel Pedder, in endeavouring to ***drive home*** the truth, has been guilty of exaggeration (*Literary World*, 15 Febr. 1908, p. 81).

In. Then, of course, I had to come to plain speaking and ***bring in*** his mother (Ward, *Sir George Tressady*, p. 185).

While Morris was wondering how he could combat this revolutionary opinion, the servant ***brought in*** a telegram (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 63).

A noble, and they have ***called in*** the canaille to tear him (Weyman, *The House of the Wolf*, p. 43).

She would be perfectly able to judge for herself on even the knottiest point without ***calling in*** the aid of her friends (Hungerford, *None so blind*, p. 165).

She heard Connie ***draw in*** her breath (Plummer, *Shell Girl*, p. 64).

Off. Do you mean, you'd ***break off*** your engagement? (Williamson, *Golden Silence*, p. 248).

Mary, seeing at length the trend of Elizabeth's policy, had instructed her commissioners to ***break off*** negotiations if the procedure took the form of an accusation against her (E. O'Neill, *Mary, Queen of Scots*, p. 62).

Sir Philip laughed, and he and Watton ***carried off*** Letty, whose vanity was once more happy in their society (Ward, *Sir George Tressady*, p. 93).

Lady Glandore has ***carried off*** the Duchess and induced her to go to bed (Mrs. Hungerford, *The Duchess*, p. 262).

On. Had either of us moved hand or foot just then, it would, I am convinced, have at once ***brought on*** another and probably a fatal charge (Patterson, *Man-Eaters of Tsavo.*, p. 204).

I got to my feet, and ***buckled on*** my sword (Weyman, *House of the Wolf*, p. 237).

Fontenoy, no doubt, would ***carry on*** the fight to the bitter end, counting on a finish and hard-wrung victory (Ward, *Sir George Tressady*, p. 140).

Out. What dreadful things is this kindly old lady going to say next, who would have ***bitten out*** her tongue rather than say anything – had she only known (Hungerford, *The Duchess*, p. 149).

It wasn't the song; it was the excitement and struggle which ***blotted out*** the rest (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 56).

"Now" whispered I, "light a candle or I will *blow out* your brains" (Savage, *My Official Wife*, p. 92).

He *blew out* his shining cheeks till his eyes disappeared (Hewlett, *Fool Errant*, p. 42).

He *blew out* the candle and crept to my side (Hewlett, *Fool Errant*, p. 108).

Over. What was the use of trying to *bridge over* the hopeless gulf between them? (E. Lyall, *Donovan*, p. 62).

When Norris and I have had a glass of wine and ten minutes to *chat over* matters connected with his poor uncle's death, I am going to ask you to do me a favour (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 93).

Lady Tressady, having *handed over* all Shapetsky's papers and all her responsibilities to George, graciously told him that she . . . (Ward, *Sir George Tressady*, p. 63).

Round. The two little workhouse girls, in the whitest of caps and aprons, were *carrying round* trays of coffee and cakes (Ward, *Sir George Tressady*, p. 145).

I've drilled enough parlour maids in my time to know how to *hand round* plates and things myself (Hungerford, *A Mad Prank*, p. 56).

Together. He started up impatiently, and saw that a street-preacher had *gathered together* a little knot of men and women on the beach, (E. Lyall, *Donovan*, p. 107).

When she picked herself up, and totteringly *gathered together* her scattered belongings, Adam bade her begone and show her face no more (Oxenham, *Rising Fortunes*, p. 30).

Up. He clutched one of the pillars, which *bore up* the porch, and pressed his face against its old cold surface (Weyman, *House of the Wolf*, p. 204).

And there she stayed with him, nursing him and *binding up* his wounds (Hungerford, *Duchess*, p. 260).

It was that he might *bolster up* the fortunes of a shattered family (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 19).

§ 5A. Owing to what causes, now, is the adverb so often attracted by the verb, so that verb and adverb seem to form an inseparable or all but inseparable whole, and this notwithstanding the fact that one of the principal and fundamental rules of the Wordorder in English requires that verb and object should not be separated by intervening adjuncts? One of the chief reasons is, no doubt, that the adverb *must* immediately follow the verb in quite a series of cases:

1°. *when the object for some reason or other is placed at the head of the clause,*

a) *in a relative clause:*

She saw that Lady Sunningdale's eyes were full of tears, which she openly *mopped up* with a square two inches of lace (E. F. Benson, *Challoners*, p. 109).

A broad and comely thoroughfare on the whole, save that from end to end it has now the dyed and patched look that an old village street *puts on* when it has been swallowed up by the bricks and mortar of an overtaking town (Ward, *Sir George Tressady*, p. 108).

b) *when the object has front position for the sake of stress:*

One hope, however, I still ***hold out*** (Mrs. Hungerford, *Duchess*, p. 171).

2⁰. *in a passive construction:*

Well! — if she, Letty, was to be trampled on and *set aside*, at any rate other people should suffer too (Ward, *Sir George Tressady*, p. 169).

Had a flood come down, they would, of course, have both been *swept away* (Patterson, *Man-Eaters of Tsavo*, p. 46).

He found, however, that she had been *carried off* by another partner (Ward, *Sir George Tressady*, p. 122).

3⁰. *when another (following or preceding) verb is used with the same object:*

The setting sun behind them was already swallowed up in mist, and the heavy air *held down* and *made palpable* all the unsavoury odours of street and shop (Ward, *Sir George Tressady*, p. 108).

Nevertheless the excitement of it had *thrilled* and *broken up* the hardness of her own nature (Ward, *Sir George Tressady*, p. 199).

Titmouse *saw* and *followed up* his advantage (S. Warren, *Ten Thousand a-Year*, p. 25).

4⁰. *when the direct object is rather or very long, for instance when it consists of a clause, so that the adverb (often a monosyllabic word) for reasons of euphony or logic is put immediately after the verb:*

The only notice they paid to the shot was to *carry off* whatever they were devouring (Patterson, *Man-Eaters of Tsavo*, p. 77).

He wished he could get her to *send away* that woman Grier — a forward, second-rate creature, much too ready to meddle in what did not concern her (Ward, *Sir George Tressady*, p. 64).

"You are a wretch," said Adela. "You would like to *sweep away* all the dear old manners and customs" (E. Lyall, *Donovan*, p. 116).

"And yet it is you," cried George, unable to forbear the chance she gave him, "who would *take away* from this very woman the power of feeding her children and saving her husband" (Ward, *Sir George Tressady*, p. 84).

Ay, and [they] *bring back* vanity and affectation to last them the whole year (O. Goldsmith, *She Stoops to Conquer*, I. 1).

He *tossed over*, as he spoke, a crumpled sheet of foreign notepaper (Conan Doyle, *Sign of Four*, p. 6).

Titmouse, *laying down* the five-pound note he had squeezed out of Tag-rag, put the bottle into his pocket (S. Warren, *Ten Thousand a-year*, p. 66).

Then the aged Moses, about to *lay down* his office and his life, delivers to the people, in national assembly, the law by which they are in future to be governed (G. Foot Moore, *Literature of the Old Test.*, p. 58).

5⁰. *when the object is to be stressed, it takes up the last place in the sentence (or is put at the beginning*; see 1⁰, b):

We'll *make up a parcel* for them (*Punch*. 25 Dec. 1915). But a little further: On the morning of Christmas Eve together we *made the parcel up*) [1]).

---

1) See *Berichten en Mededelingen van de Vereniging van Leraren in Levende Talen*. Nos. 7 and 14. With reference to the last example Dr. Kruisinga observes that the noun, in consequence of its being repeated, loses some of its stress and so allows the adverb to get back-position.

6⁰. *when there is no object:*

Rough, coarse grass has eaten up the flowers, or winds *sweeping down* from the Col have killed them (Williamson, *Golden Silence*, p. 105).

§ 5B. Another factor in this matter, and playing a more or less important part, is *euphony*, especially *rhythm*. It is a well-known fact that accumulations of stressed syllabes are generally avoided and that rhythmical groups of stressed and unstressed syllables are preferred. To put a strong-stressed monosyllabic adverb immediately after a strong-stressed noun, mars, in many cases, the melody of the sentence and jars upon the refined ear [1]). It is, however, also partly owing to this principle that such words as *about*, *aside*, *asunder*, *away*, etc. are often put immediately after the noun, because in this case the strong-stressed, often monosyllabic, noun is first followed by a weak-stressed *a* and then again by a strong-stressed syllable:

It would not be right to leáve such bóoks abóut.
(He) suddenly dréw the mán asíde.
Now she dréw her árm awáy.
They tálked the mátter óver.
Somehow the words, trifling as they were, dréw the twó togéther [2]).

If such words are placed before the object, this, too, is not seldom owing to the fact that by doing so a rhythmical and melodious succession of strong- and weak-stressed syllables is secured. The grouping may, however, sometimes be ascribed to greater or less stress:

Then, sir, to my old-fashioned ideas you would be a dishonourable fellow, to cást awáy the wóman who has only you to look to in the world.
France, horror-stricken, pút awáy the tréachery and evil from her.
Eleonar láys asíde her víolin.
Bobbie flúng asíde the gílt-edged bóok.
The servant dréw asíde the cúrtain
Yet another bríngs alóng the kéys.
The absorption of those thoughts bríng abóut the vísits of other and greater thoughts [3]).

§ 5C. To the above may be added that a great number of the adverbs coupled with verbs, are also used as prepositions, in which case the preposition is very often placed immediately after the verb:

Gladly throwing the bridles to Jean we *ran up* the steps after the servant (Weyman, *House of the Wolf*).

You did not dream of my *tearing down* the hill twenty miles an hour? (Jerome, *Three Men on the Bummel*, p. 234).

He *springs off* the outside car, and comes quickly up to this unknown uncle (Mrs. Hungerford, *The Duchess*, p. 16).

---

1) See: Dr. P. Fijn van Draat, *Rhythm in English Prose;* Bain, *Rhetoric and Composition*, Part II; etc.

2) The quotations of this section have been selected from my collection partly given higher up, from which a great number of other examples might be taken.

3) As Dr. Fijn van Draat promises (at the end of his book) to further discuss the position of the adverb with respect to rhythm, I shall not enter into details here, contenting myself with laying down the above leading principles in this matter.

And so we *clattered up* the steep street of Caylus with a pleasant melancholy upon us (Weyman, *House of the Wolf*, p. 267).

§ 5D. As additional causes of the inseparableness of these combinations may be advanced the facts,

1) that the adverb usually qualifies the verb and not the noun, and consequently the adverb is placed in close proximity to its verb; and

2) that the original (local) meaning of the adverb is often lost [1]), esp. of *out* and *up*:

He has *yielded up* his claim to yours (Weyman, *House of the Wolf*).

He *summed up* the situation at a glance (Nat Gould, *Racecourse Tragedy*).

Citizenship has *taken on* a new meaning (*Times Ed. Suppl.* 14/2 '18).

Then, of course, I had to come to plain speaking and *bring in* his mother (Ward, *Sir George Tressady*, p. 185).

The fact now, that in this large number of cases the adverb follows the verb immediately, accustoms the ear to the conjunction of the two, and is no doubt the cause of their more or less close and permanent contiguity.

§ 6A. If, in spite of this conglutination of adverb and verb, we see that in a small minority of cases the adverb shifts its position and is put behind the noun-object, there must be some definite causes for this change of place. Among these causes is first of all to be mentioned *presence or absence of stress*. The attention of grammarians has been frequently drawn to this point. It explains, for example, why the adverb is usually placed after a pronoun; for a pronoun, if used as a substitute for a noun, is naturally less strongly stressed than the word for which it stands. Consequently the stress of the adverb (which is, as a rule, more or less stressed) predominates over that of the pronoun, with the result that the adverb takes up the last place in the sentence, i. e. is put after the object:

There are some interesting telegrams from Paris – I *copied them out* for you (Ward, *Sir George Tressady*, p. 42).

The moment the lecture was over, he *hurried us off* here to find out what Mr. Ventimore had got for him (Anstey's farce], *The Brass Bottle*, p. 9).

I could not *give her up* (Hall Caine, *Drink*, p. 32).

As he spoke, he opened the door of the little invalid's room, and *shut himself in* (E. Lyall, *Donovan*, p. 120).

As long as he keeps his hat on I have hopes; and then he *takes it off* and I could scream with laughter (Baroness von Hutten, *What became of Pam*, p. 252) [2]).

When the pronoun is the indirect object, it also precedes the adverb:

(She) *held him out* her hand (Hewlett, *Fool Errant*, p. 12).

You *give him back* the use of his mind (*Lit. World*, 15 Jan. 1908, p. 5).

When in their distress they turned to their own God for help, he *raised*

---

1) See also *Berichten en Mededelingen*, No. 7.

2) Cf. also: Caldeis maden thre cumpeneyes, and assailiden the camels, and *token tho awei* (Wycliffite version of the Bible, Job 1, 17).

them up champions who delivered them (G. Foot Moore, *Lit. of the Old Test.*, p. 81).

"It is nothing", she said, as I hastened to *pour her out* some water (Conan Doyle, *Sign of Four*, p. 97).

§ 6B. Even such objects as *both, it all, all this, nothing, anything, the others, each other*, etc., which have a certain amount of stress, are usually placed before the adverb:

He's *given all that up* (Phillpotts, *Fight to a Finish*, p. 116).

For a moment the brown face of an old man looked out between the gates, which he held ajar, then, with a guttural cry, he *threw both back*, and, rushing out, bent over Maïeddine's hand (Williamson, *Golden Silence*, p. 107).

Nonsense! He meant to *throw it all up* as soon as Parliament met again in February (Ward, *Sir George Tressady*, p. 187).

It was blinding to look upon them. When we had feasted our eyes we *took them all out* and made a list of them (Conan Doyle, *Sign of Four*, p. 112).

When I lose my temper I lose my head and behave like a lunatic. I'd *let it all out* as sure as we both live (Bar. von Hutten, *Halo*, p. 34).

The police would have *found all this out* within the next few hours (Orczy, *Lady Molly of Scotland Yard*, p. 275).

Having *thought all this out*, quite calmly and collectedly, I called Dandy (Temple Thurston, *The Garden of Resurrection*, p. 225).

Squire Trelawney, Dr. Livesy, and the rest of these gentlemen having asked me to write the whole particulars about Treasure Island from the beginning to the end, *keeping nothing back* but the bearings of the island (Stevenson, *Treasure Island*, p. 1).

Mrs. Allison tried to stop her, but couldn't; then she hurriedly *sent the others on*, and stayed behind herself (Ward, *Sir George Tressady*, p. 96).

One gentleman *drew another aside* to speak in an undertone about Scotch bullocks (G. Eliot, *F. Holt*, p. 407).

Compare also: If she *asked for them back*, it only provoked me to keep them closer to my heart (Hewlett, *Fool Errant*, p. 20).

Then she shook hands with the party in the hall, and mounting up into the carriage, *drove Mary and himself away* homewards (Trollope, *Old Man's Love*, p. 183).

§ 6C. So soon, however, as such an object receives some stress, it gets post-position:

I know you will say you didn't *give up anything*, but you have, Don, you have given up pleasure, and rest, and change, and all sorts of things (E. Lyall, *Donovan*, p. 119). [Compare: They are not asked to *give anything up* (Ward, *Case of R. M.*, p. 83)].

Were he to do so, he must *give up everything* (Trollope, *Old Man's Love*, p. 162).

Of course, he said at first, I ought *to give up everything* and go abroad (Ward, *Sir George Tressady*, p. 100).

What's the use of breeding malice? It's a sort of live stock that's not worth its fodder, and it *eats up everything* (Hall Caine, *Son of Hagar*, p. 18).

He had gone out to see if he could *make out anything more* about the wreck (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 50).

I am just going to have a sail round, Thomas, to look if I can *make out anything* about that ship (*Idem*, p. 50).

I believe the best defence I can make is just to *hold back nothing* (Conan Doyle, *Sign of Four*, p. 122).

These weekly compositions, which he was forced to hand in to his master, embittered his whole existence. It was all very well for Dick to laugh, and Frank to sneer, and Ted to say: "Oh, *put in anything.*" To fill that long... page... meant real misery to him (E. Turner, *Miss Bobbie*).

And he would not tell her if he had already looked at another woman. "We might *find out that,*" suggested Stephen (Williamson, *Golden Silence*, p. 54).

"Yes," said I, "if they lose, you give them back their money; and if they win, they *carry away yours* in their pouches (Stevenson, *Kidnapped*, p. 91).

There are even examples in which the pronoun has back-position without being stressed at all, though they occur only sporadically, and can hardly be considered as current English:

I *pointed out this* (P. White, *Mr. John Strood*, Ch. 21, p. 196 [1]).

Compare also: "Mary, we are both of us unhappy." – "I am not unhappy," she said, *plucking up herself* suddenly." (Trollope, *Old Man's Love*, p. 174). In this last example the verbal phrase has so much become an inseparable unity that even a weak-stressed pronoun cannot be put between its parts. Compare also: Old Jardine was fumbling in his pocket; he *fished up something* and pressed it into the girl's hand (Ayres, *Richard Chatterton*, p. 76).

When the noun has such a vague and indefinite meaning that its function becomes almost that of a pronoun, it also frequently yields the last place to the adverb [2]). This is especially the case with such nouns as *matter(s)*, *thing(s)*, etc.:

But I leave to-morrow, and I've been *sorting things out* (Ayres, *Richard Chatterton*, p. 48).

They *talked the matter over* (E. Lyall, *Donovan*).

I know that in regard to actual money you will be generous enough; but do *turn the matter over* in your mind (Trollope, *Old Man's Love*).

He was making for the caves, where he so often went in hiding with Jack Spigot, in order to *think the matter out* (Nat Gould, *Racecourse Tragedy*).

(He) sat down to *think things over* (W. W. Jacobs, *The Castaways. Strand Mag.*, Nov. 1916, p. 487).

John Gordon? Gracious me! Of course I do. What a good fellow you are to come and *look a fellow up* (Trollope, *Old Man's Love*, p. 103).

Would you *throw a man over* because he didn't enlist? (Ayres, *Richard Chatterton*, p. 122).

"Now," whispered I," *look your things over.* Have they been examined?" (Savage, *My Official Wife*, p. 74).

---

1) See *Berichten en Mededelingen*, no. 15.

2) *Ber. en Meded.* no. 15.

I've been *thinking things over* (Idem, p. 22).

Now it was Mary who had *brought these things about* and by design (R. Haggard, *Stella Freg*, p. 120).

Their whole thoughts were concentrated upon *carrying the thing through* successfully (*London Mag.*, July 1918, p. 343).

He's as anxious as you and I to *smother things up* (Stephenson, *Treas. Island*, p. 106).

Not always, however, does in this case back-position of the adverb occur:

Time *softens down things* by unobserved degrees (*N. E. D.*).

How long one can *put away things* when they are not nice to think about (E. Lyall, *Donovan*, p. 113).

When she had *taken off her things* Stella went straight to her father's room (R. Haggard, *Stella Freg.* p. 80).

§ 6D. a) That the question of stress is of prime importance with regard to this matter, becomes even more clear if we pay attention to the *length* of the adverb. If this is monosyllabic and short (e. g. *on, up*), the connection with the verb is closer. Even when emphatic, these short adverbs can hardly be put behind the noun and pronounced with emphasis without spoiling the elegance of the sentence. In this connection we may refer to the table in § 2, where overagainst 270 cases of inseparableness of *verb* and *up*, only 20 cases occur where the two are sundered. In the case of *out*, these numbers are respectively 144 and 18; in that of *off*, 95 and 17; of *over* (a *dissyllabic* word), 37 and 28; of *aside* 12 and 4; of *away*, 32 and 32; and in that of *together* (a word of *three* syllables), even 2 and 3[1]). In such a sentence as: Will you *turn the world upside down?* (Ward, *Sir George Tressady*, p. 76), or with the adjuncts *sideways, on edge* (2 separate words), post-position of the noun is next to impossible. When the adverbial adjunct, is dissyllabic or polysyllabic, or consists of more than one word, it is strongly stressed and consequently is usually more stressed than the noun and acquires post-position[2]), whereas in a number of others the adverbial adjunct and the object have about the same stress, and a good deal of vacillation is found. Compare in this respect the examples with *about, aside, away, downward, firewards, forward, together* and *over*, in the series of quotations given in § 4, where verb and adverb are closely linked together, and the following series where they are separated:

About. What on earth should she do in such a place? Lie on a couch and *order* menservants *about?* (Hewlett, *Fool Errant*, p. 137).

No, of course it would not be right to *leave* such books *about* (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 128)[3]).

Aside. He greeted Tressady with friendliness, and then, as though a thought had struck him, suddenly *drew* the young man *aside* (Ward, *Sir George Tressady*, p. 142).

---

1) See footnote on the next page.

2) When two adverbs, e. g. *up* and *down* are joined, their united stress prevails over that of the noun-object: They *lifted* the Vindictive *up and down* like a cork (*London Mag.*, July 1918, p. 344).

3) Here, too, as in several other cases, many examples have been omitted in order to save space.

Cautiously advancing and *pushing* the bushes *aside*, we saw in the gloom what we at first took to be a lion cub (Patterson, *Man-eaters of Tsavo*, p. 71).

Away. Now she *drew* her arm *away*, and turned her face, and compressed her lips (Trollope, *Old Man's Love*, p. 43).

A little resentful flush tinged her cheeks; she *drew* her hand *away* (Ayres, *Richard Chatterton*, p. 87).

"Oh, why am I so happy!" she broke out at last with a sob, almost *drawing* her hand *away* (Ward, *Sir George Tressady*, p. 189).

But he did not in the least try to *fling* the thought *away* from him (*Idem*, p. 63).

Chatterton *gave* the game *away* (Ayres, *Richard Chatterton*, p. 56).

Behind. Gordon's present feeling was an anxious desire to be once more on board the ship that should take him again to the diamond-fields, so that he might be at peace, knowing then, as he would know, that he had *left* Mary Lawrie *behind* for ever (Trollope, *Old Man's Love*, p. 115).

Downwards, firewards, forward, etc.

I could not see his face, for besides that it was now very dark, he kept his cloak up, and had *pulled* his hat *downwards* over his brow (Hewlett, *Fool Errant*, p. 144).

Old Jardine *tossed* his cigar stump *firewards* (Ayres, *Richard Chatterton*, p. 91).

The hardy woman *craned* her head *forward* and bit into the apple (Hewlett, *Fool Errant*, p. 13).

Thrusting my horse *forward*, (I) rode to his side as he pressed through the gateway (Weyman, *House of Wolf*, p. 233).

Open. Hugh Ritson *threw* the door *open* and stepped back into the hall (Hall Caine, *Son of Hagar*, p. 55). [But oftener the other constr.: He *pushes open* the door (Hungerford, *Lucky Ghost Hunt*, p. 261). She *threw open* the door (Hewlett, *Forest Lovers*, p. 72). I *threw open* my windows to the summer air (Crawford, *Uncanny Tales*, p. 209)].

Over. I got near enough for a safe shot, which *bowled* the antelope *over* stone-dead (Patterson, *Man-Eaters of Tsavo*, p. 218).

Stella determined to *get* the interview *over*, so she forced the pace (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 80).

Try to *get* this affair *over* as quickly as you can (E. Lyall, *Donovan*, p. 119).

No, Sir, I have long *given* that work *over* (O. Goldsmith, *She Stoops*. p. 26).

Sideways. She *flung* her head *sideways* that she should not look at me (Hewlett, *Fool Errant*, p. 95).

Together[1]. Somehow the words, trifling as they were, *drew* the two *together* (E. Lyall, *Donovan*, p. 114).

---

[1]) *Together* I found used in juxta-position with the verb only in *to gather together*, (which is often used so in the Bible), and in the following quotation, in which there is a distinct reference to some parables in the New Testament: "When you find a diamond", said Mr. Hall, "what do you do with it? Do you ring a bell and *call together* your friends, and begin to rejoice?" (Trollope, *Old Man's Love*, p. 167). Also, of course, in: Fate had *brought together* in that hour three men whose lives, etc. (Hall Caine, *Son of Hagar*, p. 77). Perhaps the jingling sound of *to gather together*, when the two words are placed in juxta-position, has something to do with the word-arrangement.

Chatterton *drew* his shoulders *together* with a little shrug of dislike (Ayres, *Richard Chatterton*, p. 11).

(He) drove up to his own door in the afternoon just in time to *put* his things *together* and catch a newly put-on dining-train to Paris (Ward, *Sir George Tressady*, p. 168).

Then he rapidly *threw* his papers *together* into a black bag that stood near (*Idem*, p. 165).

b) Conversely, the noun-object sometimes takes up the last position, even with these weighty adverbs, when it is heavily-stressed or by its length predominates over the adverb:

. . . . . those courses which in the end had always *brought about* estrangement (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 121).

Will not the study of this life cause that life to draw near? The absorption of those thoughts *bring about* the visits of other and greater thoughts?

They passed through the outer drawing-room and the servant *drew aside* the curtain of the inner room (Ward, *Sir George Tressady*, p. 154).

You *fling aside* a certainty for a shadow (Hungerford, *Miss Saville* p. 226).

How long one can *put away* things when they are not nice to think about (E. Lyall, *Donovan*, p. 113).

. . . France, horror-stricken, *put away* the treachery and evil from her. (Weyman, *The House of the Wolf*, p. 236).

. . . a Lady in grey, who had been sitting quiet . . . . *looking over* some photographs (Ward, *Sir George Tressady*, p. 81).

All she can do now is to lie on her sofa the livelong day and *think over* again the stories she has read (Hungerford, *As it fell upon o Day*, p. 255).

c) There are, of course, cases in which it is practically immaterial whether the adverb precedes or follows the noun object, though the principles of stress or rythm have occasionally, even in these cases, some influence. Compare in this respect the following sentences:

As she heard his step she looked round eagerly. "Well?" she said, *pushing aside* her work (It is equally correct to say: *pushing her work aside*).

Cautiously advancing and *pushing* the bushes *aside*, we saw in the gloom what we first took to be a lion cub (Patterson, *Man-Eaters of the Tsavo*, p. 71).

He *put* all his letters *aside*, and tried to forget himself in some miscellaneous reading (Ward, *Sir George Tressady*, p. 195).

I *put aside* the Burgundy and desperately applied myself to cognac.

He *tossed aside* the hymn-book impatiently (E. Lyall, *Donovan*, p. 114).

Allan *tossed* his head *aside* and made pretence to smile (Hall Caine, *A Son of Hagar*, p. 16).

The girl *brushed* her tears *away* vigorously, and looked half ashamed and half enchanted (Hall Caine, *A Son of Hagar*, p. 21).

She had *brushed away* the tears and was smiling (*Idem*, p. 13).

But she flushed crimson, *drawing away* her hands (Bar. von Hutten, *What became of Pam*, p. 210).

"Oh, why am I so happy!" she broke out at last with a sob, almost *drawing* her hand *away* (Ward, *Sir George Tressady*, p. 189).

She *flung away* his hand. Her breast heaved (Hall Caine, *A Son of Hagar*, p. 23).

Lady Merriam *pushed* her plate *away* (Ayres, *Richard Chatterton*, p. 59).
'He always cares for the time', she quoted softly, *pushing away* her cup (Bar. von Hutten, *Halo*, p. 210).

Suddenly, after she had *sent* her maid *away*, she had felt depressed and miserable (Ward, *Sir George Tressady*, p. 68).
Letty! if you would only *send away* that woman Grier, you can't think how much happier we should both be (*Idem*, p. 73).

When he put an arm about her she offered no resistance, though she *turned* her face *away* (Ayres, *Richard Chatterton*, p. 65).
"I wish I knew what there is in your heart." Yet she would not tell him, but *turned away* her face and sat silent (Trollope, *Old Man's Love*, p. 174).
Virginia stood apart like a rock and *turned away* her eyes from me (Hewlett, *Fool Errant*, p. 141).
Chatterton *turned* his eyes *away*; he could not bear to look longer (Ayres, *Richard Chatterton*, p. 189).
Virginia shrugged her proud shoulders and *turned* her grey eyes *away* (Hewlett, *Fool Errant*, p. 140).

Hugh Ritson *threw* the door *open* and stepped back into the hall (Hall Caine, *A Son of Hagar*, p. 55).
With a mighty sigh of relief and content I *pushed open* the door of the cottage (Hope, *Indiscretion of the Duchess*, p. 78).
Emboldened by the astonishment he feels, he *pushes open* the door (Hungerford, *Lucky Ghost Hunt*, p. 261).
"Go, strumpet!" said the lady. She *threw open* the door, and thrust Isoult into the crowd of men and waits waiting in the corridor (Hewlett, *Forest Lovers*, p. 72).

I flung myself violenty near, and in my agitation *knocked over* my chair (Hewlett, *Fool Errant*, p. 22).
He had just *knocked* his coffee-cup *over*, and the half of his mangled scone lay on the floor (Oxenham, *Rising Fortunes*, p. 35).

(I) vaguely wondered when I should have an apportunity of *talking* matters *over* with my dear lady (Orczy, *Lady Molly of Scotland Yard*, p. 159).
Come, we had better go back into the study and *talk over* matters till they have done (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 37).
We *talked* the matter *over* together (E. Lyall, *Donovan*, p. 104).
"We will *talk over* the matter again," she said (Nat Gould, *Racecourse Tragedy*, p. 39).

The Napoleontic hero was practically unmarried, and he *threw over* his

lady as Napoleon *threw over* Josephine, for a great alliance (Wells, *Tono Bungay*, p. 259).

He knew that she so far believed in him as to be conscious that she could at once become his wife — if she were willing to *throw over* his rival (Trollope, *Old Man's Love*, p. 199).

Would you *throw* a man *over* because he didn't enlist? (Ayres, *Richard Chatterton*, p. 122).

She had *thrown* Richard *over* purely of her own wish and desire (*Idem*, p. 59).

I think he may be going to *throw* Lord Fontenoy *over* (Ward, *Sir George Tressady*, p. 118).

The marabout *turned* this answer quickly *over* in his mind (Williamson, *Golden Silence*, p. 206).

Christopher *turned* the proposal *over* in his head (Williamson, *Scarlet Runner*, p. 286).

George *turned over* the pages of a political biography (Ward, *Sir George Tressady*, p. 73).

He *turned over* first one, then the other (*Idem*, p. 195).

§ 6E. Just as the weightier adverbs *aside, away, together*, etc. are very often put behind the object and only under certain circumstances (e. g. in consequence of the noun-object being heavily stressed) yield their post-position to the noun-object, so the short, monosyllabic adverbs have, as a rule, not stress enough to gain the important place at the end of the sentence. But if their stress predominates over that of the noun--object, they take up this position [1]) as is seen in the following instances:

Back. She couldn't *keep* the tears *back* (Plummer, *Shell Girl*, p. 21) [2]).

She *threw* her head *back* and shook them from her; she was more guarded how she did after that (Hewlett, *Forest Lovers*, p. 36).

[But the adverb usually precedes the noun-object, as in:

"Oh! Suicide! Ancoats!" said Tressady, *throwing back* his head (Ward, *Sir George Tressady*, p. 166)].

Mr. Shillabeer *called* his friend *back* to hand him the money (Phillpotts, *Fight to a Finish*).

He had been so sure of *winning* Sonia *back* by his seeming indifference, and apparently she cared nothing (Ayres, *Richard Chatterton*, p. 111).

He sprang up, and *pulled* the curtains *back* with a stealthy hand, so as to make no noise (Ward, *Sir George Tressady*, p. 152).

He was a little pale as he *handed* the letter *back* (Ayres, *Richard Chatterton*, p. 69). [But also: Tommy ... took more jam and *handed back* his cup (von Hutten, *Halo*, p. 168)].

His eyes, too, were wet, but her breakdown had *given* him his strength *back* (Bar. von Hutten, *Halo*, p. 185) [3]).

---

1) When the noun-object is rather long, or qualified in some way or other, the adverb, even when strong-stressed, cannot be placed in post-positfon. See § 5 A 4*.

2) But also: She was biting her lips to *keep back* the tears (Plummer, *Shell Girl*, p. 25).

3) The stress of the adverb prevails in this example over the combined stress of the direct and the indirect object!

Down. "Silence!" said the Mayor, *bringing* his fist *down* upon the table (Rider Haggard, *Doctor Therne*, p. 77).

[But also: If you go an inch farther than the station you'll repent it to your dying day," he said, once more *bringing down* his fist heavily on the table (Hall Caine, *A Son of Hagar*, p. 74)].

When I *hunt* my enemy *down* I will hunt him alone (Weyman, *House of the Wolf*, p. 262).

[But also: Let us try to *hunt down* this fugitive question (*N. E. D.*). Refusing to spy out and *hunt down* little congregations of Nonconformists (*N. E. D.*). Mr. Farquhar, the Superintendent of Police, arrived from the coast with a score of sepoys to assist in *hunting down* the man-eater, whose fame had by this time spread far and wide (Patterson, *Man-Eaters of Tsavo*, p. 81)].

She forgot her determination to *keep* her veil *down*, and raised it eagerly (Ward, *Sir George Tressady*, p. 74).

Meatless days *keep* imports *down* (*London Mag.*, Febr. 1917, p. 612). [But: Sitting thus for the first mile, she choked herself to *keep down* her sobs (Trollope, *An Old Man's Love*, p. 174)].

Madame Joyselle cut her cotton, scrutinised her work closely and *laid* the sock *down* and took up another (Bar. von Hutten, *Halo*, p. 111).

She *laid* the photograph *down* on the dressing-table (Ward, *Sir George Tressady*).

[But: Lady Mirriam *laid down* her book (Ayres, *R. Chatterton*, p. 146). Morris *laid down* the sheet with a sad heart (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 88)].

He *let* the carriage window *down* a few inches at the top (Ayres, *Richard Chatterton*, p. 78).

[But usually *verb + adv. + noun-object:* One man ... had *let down* the carriage window and was calling to a mate (*Idem*, p. 171).

Lord Fontenoy *let down* his window, and identified the small mining village of Battage (Ward, *Sir George Tressady*, p. 2)].

No longer abashed, he lifted his hand, and *put* his foot *down* firmly (Hall Caine, *A Son of Hagar*, p. 80).

Watching his chance, he *put* the helm *down* and ran in upon the crest of a wave (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 61).

Do *put* that photograph *down*, George! (Ward, *Sir George Tressady*, p. 99).

I *put* these things *down* because they puzzle me (Wells, *Tono Bungay*, p. 287)[1]).

[But also: He *put down* the book (Ward, *Sir George Tressady*, p. 193).

George calmly *put down* the carriage-window (*Idem*, p. 2).

He *put down* the letter and laughed aloud (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 82)].

The Captain .... attempted to *run* the boat *down* (*N.E.D.*) [But also: The Chusan *ran down* a smack on the morning of the 24th Dec. *N.E.D.*)].

He *set* this remark *down* as an example of her divine humility (Bar. von Hutten, *Halo*, p. 83).

---

1) See § 6C.

He *set* the little Pekingese pup *down* on the path (Ayres, *Richard Chatterton*, p. 54).

[But: She heard Carron *set down* the empty glass (Bar. van Hutten, *Halo*, p. 120).

Felicité paused and *set down* the basket (*Idem*, p. 184).

He stooped to *set down* the candle by the hearth (Weyman, *House of the Wolf*, p. 114)].

The others just played to pass the time, and *threw* their cards *down* anyhow (Conan Doyle, *Sign of Four*, p. 115).

[But: Maxwell *threw down* his letters and crossed the room to his wife (Ward, *Sir George Tressady*, p. 163)].

In. Mrs. Harris *put* her head *in* to say that Ethelberta had, etc. (Jerome, *Three Men on the Bummel*, p. 9).

She just *popped* her head *in* to tell you that she didn't know you at all (Tracy, *Pillar of Light*, p. 85).

"Here they are, miss," cried Norah, *popping* her head *in* at the door (De Vere Stacpoole, *Garryowen*, p. 54) [1]).

[But usually *put in* + *noun-object*: It was getting towards five o'clock, and the delinquent Macfie had not *put in* an appearance (Oxenham, *Rising Fortunes*, p. 15).

And off she swept, pausing, however, on the landing to open the door again and *put in* an eager face (Ward, *Sir George Tressady*, p. 41)].

"*Throw* my bags *in* here!" she said to a porter (*London Mag.*, Aug. 1917, p. 560).

He *shoved* the big box *in* with his foot (Trollope, *An Old Man's Love*, p. 130).

Off. I don't suppose that Mary Lawrie likes it herself; and therefore I'd *break* the match *off* in a moment if I could (Trollope, *An Old Man's Love*, p. 152).

[But usually: *to break off* + *noun-object*: She *breaks off* this incoherent speech (Hungerford, *Duchess*, p. 254)].

I don't know any more about her than if Cassin ben Halim had really *carried* my sister *off* to fairyland (Williamson, *Golden Silence*, p. 30) [1]).

[Usual construction: *to carry off* + *noun-object*: Lady Glandore had *carried off* the Duchess and induced her to go to bed (Hungerford, *Duchess*, p. 262)].

Jasper Marsh had *cut* Marise *off* without a penny (Plummer, *Shell Girl*, p. 122).

I threatened to *cut* my daughter *off* with nothing (R. Haggard, Doctor Therne, p. 93).

Mohammedan followers rush in so quickly when an animal is shot and *cut* the head *off* so short that it is afterwards quite useless as a trophy (Patterson, *Man-Eaters of Tsavo*, p. 159).

If I had the dreadfullest temper there was, I could never have *cut* my curls *off* like you did (E. Turner, *Miss Bobbie*).

[But: They would .... hasten to *cut off* our retreat below (Weyman, *House of the Wolf*, p. 102).

---

[1]) See § 7A.

Don't be a fool, Sonia, and *cut off* your nose to spite your face (Ayres, *Richard Chatterton*, p. 64).

The Basoga were delighted at this, and promptly *cut off* the head (Patterson, *Man-Eaters of Tsavo*, p. 219).

"It's all ready", said Cothope, and added as an afterthought, "unless they *cut off* the gas." (Wells, *Tono Bungay*, p. 332)].

Drink now, for the sake of drink, she couldn't *fling* the shackles *off*; they'd gripped her too closely (Plummer, *Shell Girl*, p. 84).

You find a nice, quiet spot for some afternoon, and I'll *knock* your 'ead *off* with pleasure (Jacobs, *Odd Craft*, p. 102).

[But: The speaker opened the window an instant to *knock off* the end of his cigar (Ward, *Sir George Tressady*, p. 1).

I succeeded in doing so only by allowing to *knock off* all regular work (Patterson, *Man-Eaters of Tsavo*, p. 32)].

"He – he *pulled* her hair *off*", Dumps said in a strangled voice (E. Turner, *Miss Bobbie*).

[But: He *pulled off* his panama hat and waved it (Williamson, *Golden Silence*, p. 214)].

And I could not *shake* the feeling *off* (Weyman, *House of the Wolf*, p. 90).

He *shook* her hand *off*, and said bluntly: "I am in no need of help." (Nat. Gould, *Racecourse Tragedy*, p. 104).

[Usually: *to shake off + noun-object*: "But, come now", *shaking off* the penitent mood and making a heavy attempt at harshness (Hungerford, *The Duchess*, p. 272)].

"See you hanged first!" said Edward, *taking* his coat *off* to begin work (Pett Ridge, *Table d'Hôte*, p. 207).

She *snatched* her outdoor garments *off* (Plummer, *Shell Girl*, p. 60).

He'd *snatched* his hat *off* (*Idem*, p. 68).

Not one of them would loosen his grip upon the hose, not one of them thought to *turn* the water *off* (Jerome, *Three men on the Bummel*, p. 141).

[Usually *to throw off + noun-object*: The parson had *thrown off* his coat (Hall Caine, *A Son of Hagar*, p. 36).

(They) attempted to defy the British and to *throw off* their yoke (Patterson, *Man-Eaters of Tsavo*, p. 11)].

On. I had not the professional enthusiasm which *carried* my companion *on*, nor could I look at the matter as a mere abstract intellectual problem (Conan Doyle, *Sign of Four*, p. 68) [1]).

[But: Fontenoy, no doubt, would *carry on* the fight to the bitter end (Ward, *Sir George Tressady*, p. 140)].

Therefore it was not to the true welfare of Morris when through lack of further ambition, or rather of the sting of that spur of necessity which *drives* most men *on* he rested upon his oars (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 120).

---

1) Examples in which *on* has post-position, are extremely scarce. I found, for instance, twenty-five times the construction *to put on + noun-object*, and only two examples with the other construction; 6 examples of the construction *to turn on + noun-object* and no sentence with *on* in post-position; etc.

Race had to *jam* the brakes *on* with sudden force (Williamson, *Scarlet Runner*, p. 70).

Miss Turner told her [the landlady] that she was just off to Banwell, and would be away for the week-end; but that she wished to *keep* her room *on* against her return on the Monday following (Orczy, *Lady Molly of Scotland Yard*, p. 111).

She was dainty, slight, and she knew how to *put* her clothes *on* (Plummer, *Shell Girl*, p. 14). (Usually the other construction).

I *put* my silk hat *on* and went out of the house (Pett Ridge, *Table d'Hôte*, p. 206).

Out. It would be better that you should take a pistol and *blow* your brains *out* (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 101).

It would be better worth their while to keep and sell me as a slave than to *blow* my brains *out* (Hewlett, *Fool Errant*, p. 126).

[But also: "Now", whispered I, "light a candle or I will *blow out* your brains (Savage, *My Official Wife*, p. 92)].

We *beat* the fire *out* with our coats (Williamson, *Golden Silence*, p. 231) [1]).

The tears were streaming down her upturned face, she was *choking* the words *out* (Plummer, *Shell Girl*, p. 23).

"Good heavens," said I, "we must *clear* these people *out*" (Wells, *Tono Bungay*, p. 355).

The lion .... actually tried to *drag* the driver *out* through the narrow circular hole in the top (Patterson, *Man-Eaters of Tsavo*, p. 287).

He groaned deeply, *flung* his arms *out* and fell (Hewlett, *Fool Errant*, p. 96).

[But also: She *flung out* her hands at me (Wells, *Tono Bungay*, p. 368)].

He doesn't like hard work, so he sits beside his pictures and *holds* his cap *out* piteously, and very often people give him pennies in passing [2]).

And I refuse to listen. I tell you I cannot *live* this thing *out*; I must end it one way or the other (Hungerford, *Duchess*, p. 180) [3]).

[But also: "There is nothing to be said," answered Morris; "my poor uncle had *lived out* his life — he was sixty-eight, you know" (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 89)].

"What a mercenary star!" Stephen spoke teasingly; but in truth he could not *make* the girl *out* (Williamson, *Golden Silence*, p. 28).

I have an idea of going up the country across the Zambesi. I've a notion that I should like to *make* my way *out* somewhere in the Mediterranean (Trollope, *Old Man's Love*, p. 169).

[But also: He says there was no light in the chapel except that of the fire, by which presently he *made out* your figure, Miss Fregilius (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 93). She was trying to *make out* his features in the gloom (Plummer, *Shell Girl*, p. 25)].

---

[1]) I have not succeeded in finding instances of *to bring out, to point out, to pour out, to shut out, to spread out, to take out, to throw out.*

[2]) Besides 2 examples of post-position of the adverb, I found 27 instances in which *out* immediately follows the verb *to hold.*

[3]) See also § 6C.

And Annie (like a thorough girl) *pulled* her one grey hair *out* (Blackmore, *Lorna Doone*, p. 228).

The worker within, busily cleaning an eight-inch burner, ceased for an instant and *popped* his head *out* (Tracy, *Pillar of Light*, p. 8).

George calmly put down the carriage-window, and leaning his arms upon it, *put* his head *out* (Ward, *Sir George Tressady*, p. 2)[1]).

I walked to the window, and, *putting* my head *out*, saw a closed carriage (A. Hope, *Indiscretion of the Duchess*, p. 53).

"He kissed me one day," she added half-amusedly, "and I nearly *put* his eye *out* (Bar. von Hutten, *Pam*, p. 42).

"I hope you'll excuse the muddle," he went on, with rather a forced laugh. "But I leave to-morrow, and I've been *sorting* things *out* (Ayres, *R. Chatterton*, p. 48)[2]).

He *stretched* his legs *out* to the full and glanced with lazy luxury round about his room (Hewlett, *Fool Errant*, p. 24).

[But usually: He *stretched out* his arms to beckon me home (*Idem*, p. 130). She *stretched out* her arms (*Idem*, p. 97)].

She had *thought* the problem *out* in her own feminine fashion (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 38).

I *thought* this remark *out* with an air of innocence (Savage, *My Official Wife*, p. 6).

[But also: He went out with his hat and stick into the long walk, and there *thought out* the matter to its conclusion (Trollope, *Old Man's Love*, p. 10).

Really, it's rather too much to have to *think out* that young man's affairs as well as one's own (Ward, *Sir George Tressady*, p. 105)].

We *thrust* our heads *out* and peered through the darkness (A. Hope, *Indiscretion of the Duchess*, p. 73).

He *turned* his pockets *out*, and offered the man all he had (Jerome, *Three Men of the Bummel*, p. 198).

[But also: Will you think me very odd if I ask you to *turn out* the electric lamps? (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 85)].

"Your presence will be of great service to me," he answered." "We shall *work* the case *out* independently." (Conan Doyle, *Sign of Four*, p. 51).

You know I like to *work* the details of my cases *out* (*Idem*, p. 83). [But also: What poor limited fools, after all, were the best of the working men – how incapable of *working out* any serious problem (Ward, *Sir George Tressady*, p. 67)].

Round. Once more the slow dumb years *Bring* their avenging cycle *round* (Whittier, *Mithridates at Chios*, 32; from the *N. E. D.*).

Bringing the submarine *round* steadily, he headed her straight for the viaduct (*London Mag.*, July 1918, p. 343).

As dew upon the tender herb *diffusing* fragrance *round* (Morison in the *Sc. Paraphr.*, XXXV, 5; from the *N. E. D.*).

---

1) Overagainst 3 examples of *to put + noun + out*, I found 10 instances of the other construction.

2) See also § 6C.

As Lord Marmion cross'd the court He *scatter'd* angels *round* (W. Scott, *Marmion*, I, X; from the *N. E. D.*).

After he had for a good while *examined* the horse *round*, finding him blind of one eye, he would have nothing to say to him (Goldsmith, *Vic. of W.*, XIV; from the *N. E. D.*).

He *talked* the witness *round*. At last we *brought* the man *round*. [But also: I've drilled enough parlourmaids in my time to know how to *hand round* plates and things myself, and how to conduct myself generally (Hungerford, *A Mad Prank*, p. 56).

The two little workhouse girls, in the whitest of caps and aprons, were *carrying round* trays of coffee and cakes (Ward, *Sir George Tressady*, p. 145)].

Through. Their whole thoughts were concentrated upon *carrying* the thing *through* successfully (*London Mag.*, July 1918, p. 343).

He had *carried* his purpose *through* with a manly resolution (Trollope, *Old Man's Love*, p. 77).

But as Miss Morstan remarked just now, it is late, and we had best *put* the matter *through* without delay (Conan Doyle, *Sign of Four*, p. 32).

I should like, however, to *see* the matter *through* with you, now that I have got so far (Conan Doyle, *Sign of Four*, p. 51)[1]).

To. When she saw me, she uttered an exclamation of alarm, and *pushed* the door *to* again (A. Hope, *Indiscretion of the Duchess*, p. 36).

Up. I want to *clear* this mystery *up* (Plummer, *Shell Girl*, p. 43).

Old Sam said that when he was a young man he'd ha' fought six Bill Lumms afore he'd ha' *given* a gal (= girl) *up* (W. Jacobs, *Odd Craft*, p. 101).

And (you are) a coward, or you would not have *given* Cecil *up*, just because he was poor (Bar. von Hutten, *Pam*, p. 282)[2]).

I — I am very tired. Would you mind — *hanging* my hat *up*? (Savage, *My Official Wife*, p. 24).

[But also: Old Jardine *hung up* the receiver and wiped his hot forehead (Ayres, *Richard Chatterton*, p. 74. Compare also the examples with *to put up*)].

Or I would see him on some parterre of a platform beside my aunt's hurraying hat, amidst titles and costumes, "*holding* his end *up*", as he would say (Wells, *Tono Bungay*, p. 250)[3]).

In *hunting up* earlier quotations for recent words (*N. E. D.*). Chasing the roebuck and *hunting up* the sturdy bear (*N. E. D.*).

We had to pay a large sum to *hush* the matter *up* (Conan Doyle, *Sign of Four*, p. 18)[4]).

Keep your spirits *up*. We'll pull through all right (Oxenham, *Rising Fortunes*, p. 23).

---

1) I have not been able to find instances in which the construction *verb + through + noun-object* is used. This constr. is *no doubt* avoided, because *through* might then be taken for a preposition, as in *I can see through you*. See § 11.

2) I found 30 instances of the construction *to give + up + object-noun*, and only two with the other construction.

3) Usually the other construction (20 instances).

4) See § 6C.

So that night after night she would *keep* George *up* after an exhausting day, till the small hours (Ward, *Sir George Tressady*, p. 194)[1].

He *kept* his cloak *up* and pulled his hat downwards over his brow (Hewlett, *Fool Errant*, p. 144).

[But usually the other construction[2]: I thought he was talking for the sake of talking – to *keep up* our spirits (Weyman, *House of the Wolf.*, p. 179)].

. . . What I am obliged to do to *keep up* the most elementary appearances (Ward, *Sir George Tressady*, p. 16).

I must *keep up* my playing and singing (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 130).

I tried to *keep up* the heroic, but she would not listen to it (Wells, *Tono Bungay*, p. 371).

The four girls *kept up* a whisper with Miss Forester and Montague Blake (Trollope, *Old Man's Love*, p. 168).].

Bob Malcolm ought to have *knocked* our swords *up*, no doubt (Hewlett, *Fool Errant*, p. 148).

Knock old Sherman *up* and tell him, with my compliments, that I want Toby at once (Conan Doyle, *Sign of Four*, p. 51).

[But also: "We'll go to the Musée and *knock up* old Malaumaïn," declared Theo suddenly (Bar. von Hutten, *Halo*, p. 206)].

We shall look to you to *liven* things *up* (Wells, *Tono Bungay*, p. 245)[3].

What a good fellow you are to come and *look* a fellow *up* (Trollope, *Old Man's Love*, p. 103).

[But also: In the first place he went to *look up* some of the older hewers (Ward, *Sir George Tressady*).

Betty flew to ring for her maid and *look up* trains (*Idem*, p. 98)].

I had *made* my mind *up* in a moment (Stevenson, *Treasure Island*, p. 123).

But I was only a boy, and I had *made* my mind *up* (*Idem*, p. 178).

With that I *made* my mind *up*, took out my gully, etc. (*Idem*, p. 185)[4].

"Now go in", he said, "and *pack* my things *up* for three nights (Trollope, *Old Man's Love*, p. 14).

[But: Next morning I *packed up* my trophies and returned to my work at railhead (Patterson, *Man-Eaters of Tsavo*, p. 229)].

She *put* the receiver *up* thoughtfully, and stood still for a moment (*London Mag.*, July 1918, p. 352).

He only *put* his hand *up* and shook it to and fro (Hewlett, *Fool Errant*, p. 149).

I was doing what you were doing before you *put* your hair *up* – learning German (*London Mag.*, July 1918, p. 373)[5].

He *stretched* his hand *up*, and took down a bulky volume from the shelf (Conan Doyle, *Sign of Four*, p. 72).

A word caught her eye. She *took* the paper *up* (Plummer, *Shell Girl*, p. 52)[6].

He *tore* the cheque *up*; flung the bits broadcast about the room in his blind rage (Plummer, *Shell Girl*, p. 73).

---

1) See § 8.
2) 13 instances.
3) See § 6C.
4) In all the other (15) instances I found the other construction.
5) In all the other (18) instances the other construction.
6) In the other 37 examples the other construction is found.

She grew frightened and piteous, ***threw*** her arms ***up***, turned, and fled up the north path (Hewlett, *Forest Lovers*, p. 17) [1]).

She ***tossed*** her hands ***up*** in despair (Hewlett, *Fool Errant*, p. 88).

He was doing the best he could to ***trip*** Helmsley ***up*** (Plummer, *Shell Girl*, p. 73).

§ 7A. Another powerful cause that brings about the separation of verb and adverb, is the following. The adverb does not always qualify the verb only, but occasionally has some bearing on other parts of the sentence as well. Or the idea, expressed by the adverb, may in some way or other be supplemented, so that the adverb becomes longer and weightier. When this happens, it is obvious that the connection with the verb becomes looser, the stress of the adverbial adjunct becomes stronger and the adjunct is apt to take its place behind the verb. This is especially the case when the adverb is more or less connected with a prepositional adjunct, as the following instances prove:

She ***turned*** her face ***away*** from the others (Wells, *Tono Bungay*, p. 276).

He ***placed*** his salver ***down*** upon a small table (Plummer, *Shell Girl*, p. 38).

He ***put*** his head ***in*** at the door of an outhouse (Hall Caine, *A Son of Hagar*).

Theoretically we may scold him; practically we should ***take*** our hats ***off*** to him (Jerome, *Three Men on the Bummel*, p. 259) [2]).

She ***put*** her hat ***on*** over it all, for the junction of cut and uncut (hair) looked comical (E. Turner, *Miss Bobbie*).

Mrs. Baggott might ***sob*** her heart ***out*** after her box, and he would decline to be moved (Trollope, *Old Man's Love*, p. 132).

As to ***sending*** Marie Lawrie ***out*** into the world as a governess; — that plan he was quite sure would not answer (Trollope, *Old Man's Love*, p. 11).

Investing not less than half of it in the purchase of lands and ***putting*** the rest ***out*** to interest (R. Haggard, *Montezuma's Daughter*, p. 53).

Felicité left her basket in the vestibule of the church, and going in, dipped her fingers into the holy-water fountain and ***held*** her hand ***out*** to Brigit (Bar. von Hutten, *Halo*, p. 182).

In addition to that, I will ***hand*** my passport ***over*** to you, just as I have given you my coat and hat (Hewlett, *Fool Errant*, p. 36).

You ***pushed*** that stone ***over*** on to Master Archie (Nat Gould, *Racecourse Tragedy*, p. 107).

"Have you seen Ellis's new dogs?" asked Adela, who rather wanted to ***bring*** the conversation ***round*** to her brother (E. Lyall, *Donovan*, p. 92).

(She) ***drew*** her chair ***up*** to the fire (Miss Harraden, *A Bird on its Journey*).

More than any writer of to-day he may be said to ***hold*** the mirror ***up*** to Nature (*Literary World*, 15 Febr. 1908, p. 80).

She recalled that afternoon when, in a revulsion of passionate feeling against Chatterton, she had ***rung*** this man ***up*** on the telephone (Ayres, *Richard Chatterton*, p. 56).

---

1) In all the other (17) instances the other construction.

2) This is the only example out of 27, in which the noun-object separates the component parts of the verbal phrase *to take off*.

§ 7B. When, however, the connection between verb and adverb is felt to be closer than that between adverb and prepositional adjunct, or when the object is rather long or the melody of the sentence is improved by the change, the adverb immediately follows the verb:

Yet even he had to fall by the knife, in a moment most unhappy for his country, before France, horror-stricken, *put away* the treachery and evil from her (Weyman, *House of the Wolf*, p. 236).

She stood up, and raising both arms, *pushed back* the hair from her forehead (Hungerford, *None so Blind*, p. 182).

Then, *pushing back* her grey locks from her face, she rose, struggling for composure (Ward, *Sir George Tressady*, p. 56).

As she spoke now, she *shook back* the hood from her face (Weyman, *House of the Wolf*, p. 119).

Fontenoy, no doubt, would *carry on* the fight to the bitter end (Ward, *Sir George Tressady*, p. 140).

The lovely parlour maid *holds out* her hand to him and perforce he feels that he must take it (Hungerford, *Mad Prank*, p. 94).

For answer, she *holds out* one hand to him, which he kisses lovingly (Hungerford, *Fortune's Wheel*, p. 224).

Marcella, who had also risen, *put out* a hand to Betty, and the two moved away together (Ward, *Sir George Tressady*, p. 81).

He went out with his hat and stick into the long walk, and there *thought out* the matter to its conclusion (Trollope, *Old Man's Love*, p. 10).

He shoved pen and papers out of sight, and *drew up* a chair to the fire (Ayres, *Richard Chatterton*, p. 253).

Then with a glad shout of "It is, it is my France of old!" he *threw up* his arms to Heaven (Hewlett, *Fool Errant*, p. 130).

§ 8. In other instances, too, the connection between verb and adverb is felt to be more or less loose, and in this case the two are often found separated [1]): Try to *force* this bolt *back* (*N. E. D.*). To shade fruit trees so as to *keep* the fruit *back* (*N. E. D.*).

They two *lifted* the duke *in* and disposed his body as well as they could (A. Hope, *Indiscretion of the Duchess*, p. 114).

She had already her spectacles *on* (Dickens, *Dombey and Son*, p. 108).

"No, no," he continued, when he *had* his silent laugh *out* (Weyman, *House of the Wolf*, p. 114).

[But also: Honestly, I did not wish to see Donna Aurelia, but Sir John must *have out* his news (Hewlett, *Fool Errant*, p. 138)].

We must .... avoid the danger of collision and take the risk of a submarine seeing us, or *keep* our lights *out* and take our chances (*London Mag.*, July 1918, p. 388).

Stella determined *to get* the conversation *over*, so she forced the pace (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 80).

Oh, if one could only go back! If one could only *have* things *over* again or not at all (Ayres, *Richard Chatterton*, p. 145).

---

1) See also Poutsma, *A Grammar of Late Modern English*, Part I, page 274, b).

Bringing the submarine *round* steadily, he headed her straight for the viaduct (*London Mag.*, July 1918, p. 343).

I saw my chances of escape. I talked it over with them. He was to *bring* his boat *round* on a certain night to an old wharf which was never guarded (Conan Doyle, *Sign of Four*, p. 120).

"I must get to the railway station in thirty minutes, Brouse," he said. "*Order* the car *round*" (Plummer, *Shell Girl*, p. 85).

The wine had trickled down her dress; had spilled upon her ungloved fingers. She took out her handkerchief." Better have a waiter in to *do* that mess *up*," the woman replied unevenly (Plummer, *Shell Girl*, p. 35).

§ 9. The adverb often qualifies the noun and not the verb:

If even I *get a day off*, we'll motor there, George, and run over that dog that sleeps in the High Street (Wells, *Tono Bungay*, p. 152).

At that age one begins *to wish a year off* rather than a year on (Mrs. Hungerford, *The Duchess*, p. 17).

I *see no way out* (Ward, *Sir George Tressady*, p. 60).

Mrs. Pendennis's visit . . . which we have *recorded* many pages *back* (*N. E. D.*).

§ 10. The adverb may denote the result of the action and is, in this case, very often put after the noun [1]):

Man, man, don't *gnaw* my heart *away* (Hall Caine, *Son of Hagar*, p. 81).

Altogether it was no such ill night to *keep* the seas *in* (Stevenson, *Kidnapped*, p. 50).

Oh, I could *cry* my eyes *out!* she said, wiping away her tears (Hall Caine, *Son of Hagar*, p. 40) [2]).

It was enough to make a man *eat* his heart *out* (Conan Doyle, *Sign of Four*, p. 119). [But also: Yet, she sang as Skarphedina the hero sang while the flame *ate out* his life (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 107)].

I tell you I cannot *live* this thing *out;* I must end it one way or the other (Hungerford, *The Duchess*, p. 180).

Old Palamone will *scratch* his eyes *out* to save you (Hewlett, *Fool Errant*, p. 134).

Then she buried her sweet face on my shoulder and *sobbed* her very heart *out* (Orczy, *Lady Molly of Scotland Yard*, p. 306).

I thought old Nonna would have *torn* my eyes *out* (Hewlett, *Fool Errant*, p. 28).

She . . . . *wept* her heart *out* (Hungerford, *Fortune's Wheel*, p. 227).

§ 11. There is often a great difference between the two constructions. In many cases such words as *in*, *over*, *round*, *through*, when put behind the noun, are *adverbs*, but are (or may be felt as) *prepositions* (or sometimes *adjectives*) when placed before it [3]). Sometimes the difference is only syntactical, as in:

1) It is then often equivalent to what in Dutch is termed *bepaling van gesteldheid.*

2) But: One *cried out* words in Irish, and the fear of death was suddenly upon them all (Crawford, *Uncanny Tales*, p. 18).

3) See also Poutsma, *A Grammar of Late Modern English* Part I, p. 275, 7, and Dr. Prick van Wely, *Berichten en Mededelingen van de Vereniging van Leraren in Levende Talen*, no. 7.

(He) *looked* Letty *over* with a considering eye (Ward, *Sir George Tressady*, p. 75).

Then she *looked over* her clothes, packed them in three boxes (Bar. von Hutten, *Halo*, p. 250).

I *glanced over it* (Conan Doyle, *Sign of Four*, p. 5).

Who bids thee face with steady view Proud Fortune, and *look* shallow Greatness *through* (*N. E. D.*).

But often the shifting of the words causes *a difference in meaning* as well, e. g. *The wind blew down the chimney* and *The wind blew the chimney down*.

I *smuggled wine in* (Van. Fair; from Poutsma's *Grammar*).

I hope that he will *get over it* soon (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 135).

I must have time to *get over this* (*Idem*, p. 88).

Believe me, you will *get over it* in a month or two (*Idem*, p. 98).

But she had promised to *get over that passion*, and there could be no reason why she should not do so (Trollope, *Old Man's Love*, p. 82).

Reflecting that he might as well *get the interview over*, Morris followed her at once to the Abbot's chamber (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 64).

As dew upon the tender herb *diffusing* fragrance *round* (Morison in the *Sc. Paraphr.*, XXXV. 5; from the *N. E. D.*).

After he had for a good while *examined* the horse *round*, finding him blind of one eye, he would have nothing to say to him (Goldsmith, *Vicar of W.*; from the *N. E. D.*).

I should like, however, to *see* the matter *through* with you, now that I have got so far (Conan Doyle, *Sign of Four*, p. 51). *To see through a person* has quite another meaning (see also *Berichten en Meded.* No. 7): I can quite see through you and your plans.

Compare further in this respect the following quotations:

I led her to the door of her room. "Now," whispered I, "*look* your things *over*. Have they been examined?" (Savage, *My Official Wife*, p. 74).

Hallin went gravely to do as he was told. Then he stood on one foot, and *looked* Letty *over* with a considering eye (Ward, *Sir George Tressady*, p. 75).

(She) got up for the purpose of introducing Lady Tressady to a Lady in gray, who had been sitting quiet, and as Mrs. Allison feared, lonely, in a corner, *looking over* photographs (*Idem*, p. 81).

For a moment I looked at the door of our room, half-minded to attack it, and *fight* our way *out* (Weyman, *House of the Wolf*, p. 102) [1]).

It is enough to say that in the end he more than *carried out* his promises under the severest conditions (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 108).

But by and by they *carried* Evelyn *out*, and she opened her eyes and the smile was gone (Crawford, *Uncanny Tales*, p. 14).

One *cried out* words in Irish, and the fear of death was suddenly upon them all (*Idem*, p. 18).

"Poor old Mary," she whispered. "Come and *cry* your kind heart *out*, and then you will feel better (Harraden, *Ships that Pass in the Night*).

---

1) *To fight out a quarrel* has quite another meaning.

He soon *found out* his mistake, however (Nat Gould, *Racecourse Tragedy*, p. 109).

The Sirkar (Government) would soon *find out* the truth (Patterson, *Man-Eaters of Tsavo*, p. 58).

But it looks as though Mrs. Allison and Maxwell between them had somehow *found* a way *out* (Ward, *Sir George Tressady*, p. 99).

After a time I was able to *make out* their eyes glowing in the darkness (Patterson, *Man-Eaters of the Tsavo*, p. 77).

He says there was no light in the chapel except that of the fire, by which presently he *made out* your figure, Miss Fregilius (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 93).

"What a mercenary star!" Stephen spoke teasingly, but in truth he could not *make* the girl *out* (Williamson, *Golden Silence*, p. 28).

I have an idea of going up the country across the Zambesi. I've a notion that I should like to *make* my way *out* somewhere in the Mediterranean, – Egypt, for instance, or Algiers (Trollope, *Old Man's Love*, p. 169).

He *turned* his pockets *out*, and offered the man all he had (Jerome, *Three Men on the Bummel*, p. 198).

Will you think me very odd if I ask you to *turn out* the electric lamps? (R. Haggard, *Stella Freg*, p. 85).

Can't you *put* the horrid man *off*, whoever he is? (Ayres, *Richard Chatterton*, p. 73).

But I think I shall have to ask you to request her to *put off* her visit to Ferth a little (Ward, *Sir George Tressady*, p. 73).

As the two friends *pushed* their way *through*, Tressady's quick eye recognised in the throng a number of familiar types (*Idem*, p. 110).

But, as Miss Morstan remarked just now, it is late, and we had best *put* the matter *through* without delay [1]).

He clutched one of the pillars, which *bore up* the porch, and pressed his face against its cold surface (Weyman, *House of the Wolf*, p. 204) [2]).

They let go the other anchor .... and *brought* the vessel *up* (*N. E. D*).

The afternoon was spent in *bringing up* my arrears of correspondence (*N. E. D.*).

We *brought up* gas from Cheaping and electricity from Woking (Wells, *Tono Bungay*, p. 267).

The leader of the convoying flotilla takes station ahead, other destroyers are disposed on either flank, and one *brings up* the rear to keep a sharp eye on any ship which develops a tendency to straggle (*London Mag.*, July 1918, p. 388).

Presently Thomas came to call him, and *brought up* his letters, among them one from Mary (R. Haggard, *Stella Freg.*, p. 67).

Their whole thoughts were concentrated upon *carrying* the thing *through* successfully (*London Mag.*, July 1918, p. 343).

He had *carried* his purpose *through* with a manly resolution (Trollope, *Old Man's Love*, p. 77).

---

1) Compare also 6C.

2) *To bear* + *noun* + *up* has a different meaning.

He threatened to *'show up'* my brother in the *Age* (*N. E. D.)*.

The servant *showed* the visitor *up* [1]).

They *took* the stranger *in*. They *took in* the stranger. Compare: "How do you manage to rub along, ma'am, if it isn't a rude question?" – "It is a rude question; but I do dressmaking, and I take lodgers." — "You *take in* lodgers?" – She smiled (Pett Ride, *Table d'Hôte*, p. 231).

They *put* the pot *on*. Compare: *to put on the pot* [2]).

What on earth should she do in such a place? Lie on a couch and *order* menservants *about* (Hewlett, *Fool Errant*, p. 137).

I never could *look* the boy *down* (*N. E. D.*).

He *looked down* the street.

He forgave her, and *looked over* her conduct (*over* = preposition) (*N. E. D.*).

(He) *looked* Letty *over* with a considering eye (Ward, *Sir George Tressady*, p. 75).

I *looked through* — 's two volumes (*through* = prep.) (*N. E. D.*).

Look human nature *through* (= to examine or survey exhaustively; *N. E. D.*).

The *tears* ran *down* his cheeks.

"She's struck!" said Mr. Riach. "No, sir", said the captain, "We've only *run* a boat *down*" (Stevenson, *Kidnapped*, p. 35).

The Captain .... attempted to *run* the boat *down* (*N. E. D.* Also: The Chusan *ran down* a smack on the morning of the 24th Dec.; *N. E. D.* We had *run down* a boat in the fog (Stevenson, *Kidnapped*, p. 35)).

A paragraph which *ran through* all the newspapers (*N. E. D.*).

This novel has *run through* half a dozen editions.

He *ran through* all his money in less than a year.

In menacing wise readie to *run* the young prince *through* (*N. E. D.*).

The boys *ran down* the grassfield.

The boys *ran* the grassfield *down*.

§ **12.** The results to which the above investigation has led, may be summed up in the following statements:

I. The old rule that the adverb follows the pronoun-object, but may precede or follow the noun-object, is no longer tenable in this form as regards its second half.

II. In the great majority of cases the adverb precedes the noun-object.

III. In Old English adverbs seems to have had free order, but in Middle English we find all but the same construction that is used nowadays: the adverb precedes the noun-object, as a rule.

IV. That the adverb came to be used in juxta-position with the verb is owing to several causes:

1. That the adverb *must* follow the verb immediately in the following cases:
   a) when the object for some reason or other is placed at the head of the clause;
   b) in a passive construction;
   c) when another following or preceding verb is used with the same object;

1) See *Berichten en Meded.* no. 7.

d) when the direct object is so long that the adverb cannot take up the last place in the sentence;

e) when the object is stressed;

f) when there is no object.

2. *Euphony*, especially *rhythm*, has something to do with the order of verb, adverb, and noun-object.
3. Many adverbs are also used as prepositions, in which case the preposition is very often placed immediately after the verb.
4. The adverb usually qualifies the verb and is consequently placed in close proximity to it, so that verb and adverb form a kind of compound, often with the chief stress on the verb.
5. The original meaning of the adverb is often lost, esp. of *out* and *up*.

V. The adverb, however, follows the noun-object in a minority of cases. The front- or post-position of the adverb is owing to several causes:

A. **Stress.**

1. The adverb has a certain amount of stress; the noun-object generally has more stress than the adverb; the pronoun-object (being only a substitute for a noun) has less stress, as a rule. The result is that the adverb precedes the noun-object, but follows the pronoun-object, also when the latter forms the indirect object. Even such objects as *both, it all, all this, nothing*, etc. are usually placed before the adverb. If a pronoun-object is strong-stressed, it gets back-position; even weak-stressed pronouns are (rarely) met with after the adverb. Nouns with a weak and vague meaning (*matter, thing*) and often practically equivalent to a pronoun, are frequently put immediately after the verb.

2. *The longer adverbs* (*aside, together*, etc.) naturally have more stress than the shorter ones, and are, because of their stress, very often found in post-position. This is nearly always the case when the adverbial adjunct consists of more than one word (*up and down, upside down*). If, however, the noun-object is strongly stressed, it takes up the last place. There are cases in which the position of the adverb is practically immaterial.

3. *The shorter adverbs* (*back, down, off, out*, etc.) generally precede the noun-object. But if their stress predominates over that of the noun-object, they acquire post-position.

B. The adverb may also have some bearing on another part of the sentence, the connection between verb and adverb is looser, and the adverb is frequently (by no means *always*) put before that part with which it is also connected. This part is often a prepositional adjunct. (This prepositional adjunct may also be considered as a supplement to the meaning of the adverb, which makes the adverb longer and gives it more stress, owing to which it gets back-position).

C. If the connection between verb and adverb is felt to be more or less loose, this also often causes them to be separated by the object: *He had his spectacles on.*

D. The adverb often qualifies the noun: *We had a day off.*
E. The adverb may denote the result of the action and is, in this case, very often placed after the noun: *I could cry my eyes out.*
F. The adverb often has the function of a preposition when put before the noun.
G. There is not seldom a (greater or lesser) difference in meaning between the two constructions.

Rotterdam. W. A. VAN DONGEN SR.

HOW DOES THE UNDER-PLOT IN *LOVE'S LABOUR'S LOST* REINFORCE THE CENTRAL MOTIVE OF THE MAIN ACTION?

In *Love's Labour's Lost* Shakespeare followed his master in comedy, John Lyly, in more than one respect. For the present we have only to deal with one of these, the construction of the plot.

Lyly invariably introduced "a courtly main plot with episodes of rustic blunders and clownish fooling". In *Love's Labour's Lost,* as afterwards in *A Midsummer Night's Dream,* Shakespeare adopted the scheme, but improved it at the same time. For while in Lyly's *Endimion* for instance the only connection between under- and main plot consists in the fact that Samias and Dares are pages to two of the principal characters, and that Sir Tophas loves the witch of the main plot, eventually marrying her servant, Shakespeare seemed at once to grasp the great rule that the plots should be linked up. And though it would be gross exaggeration to bestow much praise on the connection between the two plots in Love's Labour's Lost, praise is certainly due to Shakespeare's effort in this direction. For the blundering of Costard has the result of influencing the main action, and that at a critical point. It makes a very effective scene, the scene of eaves-dropping and discovery, still more effective. Costard, moreover, in the beginning of the play, is the first offender against the king's foolish edict. The other connections between under-plot and main action are of a different nature. They tend to reinforce the central motive of the main action and we will now draw attention to these.

In the first place we ask: What is this central motive? There has been a good deal of exaggeration about this play of Shakespeare's, as about so many others, some critics seeing in it a whole system of philosophy. There can be no doubt that it is nothing of the kind. It is simply the production of a young man, with an open eye and a clear mind, who had just left the country and come to town, who was struck by the difference between simple country-life and affected town-life, and who wanted to show off his wit and cleverness. But at the same time, though it is overloaded with his wit and cleverness, it is not only that, it is not mere sparkle and fireworks, for right through the play runs a central motive, and again we ask, what is this?

It is "a plea for naturalness against affectation". The king of Navarre wants to set at naught the rules of nature. In what way he failed does not concern us here. What does concern us now is how this central motive is reinforced by the sub-plot.

There is, in the first place, in the sub-plot a good deal of affectation, and that of the most stupid aud absurd sort. There is the affectation in the language of Don Adriano de Armado, whose Spanish bombast proves too much even for the Princess:

Prin. Doth this man serve God?
Biron. Why ask you?
Prin. He speaks not like a man of God's making. V, 2, 527–29.

And there is the Latinized English or Anglicized Latin of Holofernes, the schoolmaster, and Sir Nathaniel, the curate, who "have liv'd long on the almsbasket of words". Both affectations are more than sufficiently made ridiculous in the play, and even, as if afraid that his audience should miss the point, Shakespeare makes the schoolmaster criticize the Don and the Don the schoolmaster:

Hol. Novi hominem tanquam te: his humour is lofty, his discourse peremptory, his tongue filed, his eye ambitious, his gait majestical, and his general behaviour vain, ridiculous and thrasonical. He is too picked, too spruce, too affected, too odd, as it were, too peregrinate, as I may call it. V, 1, 10—16.

Arm. . . . for, I protest, the schoolmaster is exceeding fantastical; too too vain, too too vain. V, 2, 531–533.

This piece of criticism, one fool noticing the folly in another, a folly analogous to his own, but not quite the same, seems to me a very happy idea. And even the above-mentioned words of the Princess: "he speaks not like a man of God's making", may be meant to be satirical. This, however, altogether depends on Shakespeare's own idea of the language which he put into the mouths of the characters of the main plot. Probably he used it in earnest, though half seeing through the folly of it. Cf. Biron's words:

O, never will I trust to speeches penn'd,
  Nor to the motion of a schoolboy's tongue,
Nor never come in vizard to my friend,
  Nor woo in rhyme, like a blind harper's song!
Taffeta phrases, silken terms precise,
  Three-piled hyperboles, spruce affectation,
Figures pedantical; these summer-flies
  Have blown me full of maggot ostentation:
I do forswear them; and I here protest,
  By this white glove, – how white the hand, God knows! —
Henceforth my wooing mind shall be express'd
  In russet yeas and honest kersey noes. V, 2, 402—13.

Secondly, the folly of all that is unnatural is brought more home still when we see the Don fall in love with the wench Jaquenetta. Shakespeare may have taken here a hint again from Lyly, who makes Sir Tophas marry Dipsas' servant. And at the end the Spaniard succeeds in putting the crown on all his absurdities, when he says:

I am a votary; I have vowed to Jaquenetta to hold the plough for her sweet love three years, V, 2, 892—3.

thus following, and bettering the example unwillingly set by the king and his lords.

In the last place we note how utterly confounded Holofernes and the Curate are in the 5th Act, when even the Pedagogue, who "will not be put out of countenance", can hardly succeed in getting a dozen words in, and has to retreat before the general attack from all sides, with the complaining words:

This is not generous, not gentle, not humble. V, 2, 633.

Affectation is everywhere defeated.

Amsterdam. C. VAN HEERIKHUIZEN.

OBSERVATIONS SUR QUELQUES EMPLOIS NOTABLES DE L'ACCUSATIF EN GREC MODERNE.

Il existe en grec moderne quelques cas curieux de l'emploi de l'accusatif qui n'ont pas été traités dans les grammaires. J'en citerai des exemples et je tâcherai de les expliquer en procédant du simple au compliqué.

§ 1. Sur le programme des cours de l'Université d'Athènes (*Πρόγραμμα τῶν μαθημάτων*) les noms des professeurs sont suivis des noms des sciences enseignées mis à l'accusatif. Par exemple: *Χατζιδάκης Γ. Ν., Ἑλληνικὴν καὶ Λατινικὴν γραμματικήν. Τετάρτην, Παρασκευὴν καὶ Σάββατον,* 10 – 11 *π. μ.* Il n'est pas nécessaire de supposer l'ellipse d'un verbe comme *παραδίδει;* le fait seul que le nom du professeur se trouve à côté de celui de la science qu'il enseigne, établit dans l'esprit du lecteur entre ces deux un rapport de sujet et de régime. Le tableau des leçons (*Ὡρολόγιον τῶν μαθημάτων*) présente des mots détachés, donc: 10 – 11 *π. μ. Χατζιδάκης Γ. Ν.—Ἑλληνικὴ καὶ Λατινικὴ γραμματική (Τε., Πα., Σα.),* ce qui est plus conforme à la méthode suivie en Occident. Mais ici encore un accusatif s'est glissé dans le texte. On lit au même passage: *Ἀσκήσεις ἐν τῷ γλωσσολογικῷ φροντιστηρίῳ (λακωνικὰς ἐπιγραφάς), Τε., Πα.* Comme *ἀσκήσεις* doit être un nominatif, étant placé sur la même ligne que *ἑλληνικὴ . . . γραμματική,* on peut voir dans *λακωνικὰς ἐπιγραφάς* un accusatif amené par l'idée verbale que contient le mot *ἀσκήσεις.*

Remarque. Pour les accusatifs *Τετάρτην* etc., voir Pernot, *Grammaire de grec moderne* (*langue parlée*); § 614, Thumb, *Handbuch der neugr. Volkssprache,* § 52. On sait que dans la langue populaire des papyrus on préféra encore le datif: *πᾶν ποίησον . . . ἐξελθεῖν τῇ κ' τοῖς γενεθλίοις τοῦ θεοῦ* (*Oxyr. Pap.*, I, no. 112, 3; comp. *ibidem*, no. 119, 13; no. 121, 11 etc.).

§ 2. Il semble que le grand nombre de cas où une chose communiquée se trouve au régime ait donné à l'accusatif la force de mettre en évidence un mot contenant une information. Un mot isolé cité au nominatif est absolument indépendant; l'accusatif lui donne en quelque sorte l'aspect d'une phrase et par cela même le met en relief. Rien ne montre mieux cet effet de l'accusatif que l'usage qu'on en fait dans les exclamations et les malédictions, comme: *τὸν καημένο,* le pauvre homme!, *τὸν κατεργάρη,* le coquin!, *τὴν κακή σου τὴν ἡμέρα,* malheur à toi! etc. (Sophocles, *Romaic Grammar,* § 200; Thumb, *o. l.*, § 53; Pernot, *o. l.*, § 101).

Cet accusatif, très fréquent en latin (comp. *me miserum*, *o fallacem hominum spem*, *o fortunatum juvenem* etc), n'est pas tout à fait inconnu à la langue grecque classique; Bernhardy (*Wissenschaft. Synt. d. gr. Spr.*, p. 134) en cite quelques exemples chez les poètes et le passage suivant de Démosthène (*In Midiam*, p. 582) où l'accusatif est accompagné d'un infinitif: *τὸν δὲ βάσκανον, τὸν δὲ ὄλεθρον, τοῦτον δὲ ὑβρίζειν* [1]). Dans plusieurs grammaires les accusatifs de ce genre sont expliqués par une ellipse. Ainsi Stolz et Schmalz, *Latein. Gramm.*, p. 265: „Der sogenannte Accusativus exclamationis bildet die Determination eines leicht zu ergänzenden Verbs." J'avoue qu'il ne me serait pas „facile" de suppléer le verbe dans des locutions telles que: *o fallacem hominum spem fragilemque fortunam*, *o fortunatum juvenem qui Homerum* etc Mieux vaut la trop concise, mais excellente observation de Gildersleeve (*Syntax of classical Greek*, I, § 11): *in exclamations, the nominative* characterizes, *the vocative* addresses, *the accusative implies an* object of emotion, *and the genitive the* source or sphere of emotion. M. van Ginneken (*Principes de linguistique psychologique*, p. 233) voit dans les génitifs et les accusatifs des exclamations un effet du „sentiment d'intensité." Cette explication se rapproche de la mienne, mais pour moi ce sentiment d'intensité est un phénomène secondaire.

§ 3. Legrand, dans sa *Grammaire grecque moderne* (p. 139), cite un emploi singulier de l'accusatif, d'après une chanson populaire inédite; voici les vers en question:

καὶ ποῦν τον καὶ τὸν Λάμπρον, τὸν σκύλον, τὸν φονεά,
ὁποῦκαψε τὴν Ρόδον κι αὐτὴν τὴν Μπαρμπαριά;

Comme il formule une règle sur cet exemple, il faut admettre que ce n'était pas le seul qu'il connût. Pour moi j'y vois une irrégularité, une faute si l'on veut, dont la cause psychologique doit être cherchée dans le fait que le cas régime rehausse l'énergie d'une expression. Les substantifs du premier vers sont des invectives.

§ 4. En grec moderne, l'emploi de l'accusatif servant à renforcer le sens du mot, a pris un autre développement encore: on met sur les lettres le nom et le domicile du destinataire au cas régime. Citons quelques exemples: *Τὸν κύριον Ἠπίτην, Ἀθήνας* (adresse d'une lettre, insérée par M. Ipitis à la première page de son dictionnaire), *Δεσποινίδα Εὐγενίαν Ζωγράφου, Ἀθήνας* (adresse de la rédactrice d'une revue, la *Ἑλληνικὴ Ἐπιθεώρησις*, imprimée sur la couverture de chaque livraison). M. Pernot, dans sa *Grammaire de grec moderne*, dont la partie intitulée *langue officielle* vient de paraître, donne, à la page 211, comme formule ordinaire d'une adresse complète ce qui suit: *Κύριον Ἰωάννην Σ. Ἀποστολίδην, ὁδὸς Πειραιῶς* 31, *Ἀθήνας (Ἑλλάς).*

Personne ne verra dans *(τὸν) κύριον* et *δεσποινίδα* des accusatifs remplaçant des datifs, car ce n'est qu'accompagné d'un verbe ou d'une locution verbale que l'accusatif a cette fonction; moins encore attribuera-t-on la forme *Ἀθήνας* à un souvenir de l'„accusatif de direction", appartenant à la langue poétique ancienne, mais absolument inconnue à la prose d'où provient la *κοινὴ* moderne.

1) Cobet (*Miscellanea Critica*, p. 147) observe que ce passage a été plus d'une fois imité par Libanius.

Si on avait voulu se servir d'une forme savante pour indiquer la direction, on aurait eu recours à un mot comme *Ἀθηνάζε*, terme courant dans la grécité classique et postclassique.

A côté de *(τὸν) κύριον* on trouve *πρὸς τὸν κύριον* et même *τῷ κυρίῳ*, comme en français à côté de ***Monsieur*** la forme plus cérémonieuse ***A Monsieur.*** *Τοῦ κυρίου*, qui serait la vraie forme populaire pour l'ancien datif, est jugé trop familier et même vulgaire. La formule ordinaire est celle qui se sert de l'accusatif. Y a-t-il une imitation du français dans cette préférence pour le simple substantif? J'en doute, mais s'il en est ainsi, il reste à constater qu'on a traduit le mot ***Monsieur*** de l'adresse française par un accusatif, cas démonstratif et souvent cas d'intensité, et non pas par un nominatif, cas sujet qui est à sa place sur la carte de visite qu'on présente. Le médecin ambulant du conte populaire (voir Thumb, ***Handbuch der neugr. Volkssprache***, p. 220 et suiv.), qui parcourt la ville en criant: „*γιατρὸς καλός, γιατρικὰ καλά*" se sert du nominatif pour désigner sa personne et d'un accusatif pour recommander ses médicaments: on a le droit de remplacer les deux derniers mots par *ἀλοιφὴν καλήν*.

Les nominatifs *ὁδός* et *(Ἑλλάς)* sur l'adresse citée par M. Pernot, sont à considérer comme deux termes accessoires, ne faisant pas corps avec la partie essentielle de l'adresse.

§ 5. Dans les gares de chemin de fer les poteaux indicateurs ont les noms des points terminus à l'accusatif; à Corinthe on lit: *Ἀθήνας, Πάτρας, Μυκήνας*. Ici encore il ne faut pas penser à un accusatif de direction; par ces substantifs on annonce aux voyageurs l'adresse des trains. Par contre les billets de chemin de fer ont les noms de lieu au nominatif; ils portent un nom, un titre, et rien de plus.

Remarque. Il y a dans les papyrus des accusatifs qui ont l'air d'appartenir à la même catégorie. M. Völker (*Papyrorum graecarum specimen*, thèse de Bonn, 1900, p. 19) nous apprend que ***tituli vel rubricae, quae casu nominativo inscribi solent, rarius accusativo occurrunt***", et il cite six ou sept exemples de cet usage. Il est probable que les accusatifs de ce genre, figurant comme titres de contrats ou de listes de compte, dépendent d'un verbe tel qu'***inscrire, vendre*** que le scribe avait dans l'esprit. Quelques-uns des exemples de M. Völker me paraissent peu sûrs; tous constituent des exceptions à la règle.

§ 6. Rappelons, pour terminer, quelques autres faits qui témoignent de la force que prête l'accusatif à un mot ou à une phrase:

a. En grec ancien il y a beaucoup d'anacoluthes qui proviennent du besoin de mettre le mot essentiel à l'accusatif: *τοὺς Ἕλληνας τοὺς ἐν τῇ Ἀσίᾳ οἰκοῦντας οὐδέν πω σαφὲς λέγεται εἰ ἕπονται* (Xén. *Cyrop*, II, 1, 5), *φρόνησιν δὲ καὶ ἀληθεῖς δόξας βεβαίους, εὐτυχὲς ὅτῳ καὶ πρὸς τὸ γῆρας παρεγένετο* (Plat. *Lois* II, commencement) etc. Dans les grammaires de Kühner-Gerth (II, p. 331) et de Bernhardy (p. 133) auxquelles j'emprunte ces exemples, l'accusatif est attribué à un verbe que l'auteur avait dans l'esprit en commençant la phrase et qu'il a ensuite abandonné. Même dans les cas où le texte fournit un tel verbe (par exemple *λέγουσι* dans le passage cité de Xénophon), cette explication n'indique que la cause extérieure du phénomène. La cause psy-

chologique se rattache à l'accusatif: ce n'est pas par hasard qu'on ne trouve guère le génitif ou le datif dans la même fonction.

b. On peut dire la même chose des cas très fréquents où il y a attraction ou assimilation de l'antécédent au relatif, comme dans cette phrase de saint Paul (*Ie Ep. aux Corinth.* 10, 16): *τὸν ἄρτον ὃν κλῶμεν οὐχὶ κοινωνία τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ ἐστιν;* W. Schmidt, dans son étude sur le style de Josèphe (*Jahrb. f. Phil.*, 1893, *Vol.* 20, *Suppl.*, p. 370 et suiv.), a recueilli un très grand nombre de passages analogues, qu'il nomme à juste titre des locutions empruntées du parler populaire (*ex vulgari sermone*); il compare fort à propos les vers suivants tirés de trois chansons populaires allemandes: *den liebsten Bulen den ich hab, | der leit beim Wirt im Keller; den besten Vogel den ich weiss, | das ist ein Gans; meinen Tod den sie beklagen | ist für sie gerechter Schmerz.*

c. Dans plusieurs langues le cas régime du pronom personnel en fournit les formes emphatiques (*moi, c'est moi, it is me* (anglais familier), *hij is hem* (devenu *hij is 'm*) etc. etc.).

En expliquant le rôle prépondérant qu'a joué l'accusatif dans l'évolution du latin vulgaire et du grec postclassique, il sera bon de tenir compte du sentiment d'intensité propre à ce cas.

Leiden. D. C. HESSELING.

ÜBER DEN EINFLUSZ DER MITTELLATEINISCHEN LITTERATUR AUF DIE FRANZÖSISCHE UND DEUTSCHE POESIE DES MITTELALTERS.

Immer klarer ist durch die Forschung der letzten Jahrzehnte der enge Zusammenhang der gelehrten lat. Klerikerlitteratur mit der Vulgärpoesie, sowie die Abhängigkeit dieser von jener zu Tage getreten. Nicht alsob diese Beziehungen von früheren Forschern vernachlässigt worden wären — aber man nahm direkten Einfluß lat. Vorbilder nur für solche Erzeugnisse an, bei denen sie in der Natur der Sache lag, wie geistliche Lieder und Dramen, Legenden und Chroniken, während man von vornherein geneigt war, weltlichen Gattungen: volkstümlicher, ritterlicher und höfischer Poesie eigenen Ursprung und Entwicklungsgang, wenn auch nicht ohne Berührung und Mischung mit dem breiten Strome der internationalen lat. Gelehrtenlitteratur, zuzuschreiben. Zumal für die Volkspoesie, jenes Schooßkind der romantischen Philologie, stand der Glauben an autochthones Entstehen, an stilles Keimen und Wachsen in der Volksseele unerschütterlich fest. Bezeichnend ist für diese Voreingenommenheit u. a. Grimms Urteil über die Tierdichtung – geboren im germanischen Walde in engem Verkehr zwischen Tier und Menschen – wo doch die litterarischen Zeugnisse unbedingt auf lat. Klosterlitteratur hinwiesen, die ihrerseits wieder an klassische und orientalische Fabeldichtung anknüpfte. Wie hier sehr bald die klare Sachlage den schönen Traum romantischer Phantasie zerstörte, so ist es in der Folge auf immer weiteren Gebieten der mittelalterlichen Litteratur ergangen. Überall ergab besonnene Kritik der gegebenen Tatsachen, daß die

Annahme unbekannter, ungreifbarer Faktoren, wie jene geheimnißvoll wirkenden Kräfte der Volksseele alter Zeiten, nichts zur Aufhellung litterarischer Geschehnisse des frühen Mittelalters beiträgt, sondern dieselben vielmehr in Nebelschleier hüllt. Auch für jenes scheinbar urwüchsige, naive Schaffen gilt, daß es eben Kunstübung ist, welche ein künstlerisch veranlagtes und geschultes Individuum voraussetzt, das eine gewisse, der Kultur des europäischen Abendlandes entsprechende Kenntniß von Musik, Rhythmik, Metrik, Sprache und Stil erworben hat[1]). Fragen wir nun, wo und wie solche Dinge zu erlernen waren, so werden wir unweigerlich zu der einzigen Quelle litterarischer Bildung jener Zeit hingewiesen: den Klosterschulen, auf denen junge Kleriker und Beamte für ihren Beruf vorbereitet wurden. Von diesen Zentren ausgehend erreichte die geistige Strömung auch die mehr oder weniger abseits stehenden Volkssänger, wenn wir darunter nicht nur gemeine Possenreißer, Gaukler, Seiltänzer, Bärenführer u. dergl. verstehen. Wir müssen uns durch die Verachtung, mit welcher in kirchlichen und Klerikerkreisen von *joculatores, mimi, scurrae* usw. gesprochen wird, nicht verleiten lassen, in diesen Leuten nur Lumpengesindel zu sehen. Viele von ihnen hatten in der Jugend auf der Schulbank gesessen und waren vielleicht nur durch den Zwang der Umstände auf die Bahn der Fahrenden geraten. Übrigens wissen wir ja aus einer Reihe von Zeugnissen, daß zwischen Klerikerkreisen und Volkssängern gute persönliche und sogar — sagen wir — amtliche Beziehungen stattfanden. So hat Bédier in seinen glänzenden Untersuchungen über das Entstehen der chansons de geste den Zusammenhang aufgedeckt zwischen der dichterischen Produktion der jongleurs und den Interessen der von Wallfahrern besuchten Kirchen und Abteien, in deren Dienst ihre confréries standen. Danach beruhen die chansons de geste nicht, der hergebrachten Schulmeinung gemäß, auf jahrhundertelanger, dichterischer Überlieferung, die, wie Gaston Paris lehrte, an letzter Stelle auf Volkslieder merovingischer und karolingischer Zeit zurückging, sondern sie sind seit dem Ende des 11. und im Laufe des 12. Jhrs. aus einem Guß entstanden auf Grund von echten oder falschen lat. Dokumenten, Klosterchroniken, Legenden u. dergl. — folglich das persönliche Werk eines Dichters, der den geschichtlichen oder angeblich geschichtlichen Stoff dazu aus mündlichen oder schriftlichen Mitteilungen der dabei interessierten Mönche und Kleriker schöpfte. Die Fäden, die sich zwischen der lat. Klosterlitteratur: Chroniken, Viten, Legenden, und den Volksepen hin und her spannen, hat Bédiers

[1]) Keiner hat das schärfer ausgesprochen, als Bédier, *Légendes épiques* III 448–49, (im Gegensatz zu Renan, *Cahiers de jeunesse* p 123): Pour que . . . . naquît la *Chanson de Roland*, il est inutile et vain de supposer qu'il y ait fallu des siècles, et que des „chanteurs" sans nombre se soient succédé. Une minute a suffi, la minute sacrée où le poète . . . . a conçu l'idée du conflit de Roland et d'Olivier. Seulement, ayant conçu cette idée, pour la mettre en œuvre . . . . il ne s'est pas contenté de „chanter"; il lui a fallu se mettre à sa table de travail, chercher des combinaisons, des effets, des rimes, calculer, combiner, raturer, peiner. Ainsi font les poètes d'aujourd'hui, ainsi ont fait les poètes de tous les temps. Ils se vantent quand ils disent qu'ils chantent comme l'homme respire (vgl. Goethes: Ich singe, wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet!), et qui les croit se trompe; ils travaillent; „c'est un métier de faire un livre, comme de faire une pendule": il n'y a pas d'autre théorie vraie pour rendre compte des ouvrages de l'esprit" . . . . und ferner p. 450: „Ne tombons pas dans les théories qui veulent partout mettre des forces collectives, inconscientes, anonymes, à la place de l'individu. Un chef-d'œuvre commence à son auteur et finit à lui."

Spüreifer bloßgelegt[1]). Was er in seinen Conclusions (IV, 475–76) als sein Ziel hinstellt: „Rétablir la liaison entre le monde des clercs et l'autre, *montrer que l'église fut le berceau des chansons de geste aussi bien que des mystères* .... c'est à quoi je me suis efforcé" – das darf man ihm indertat als erreicht zugestehen. Wenn aber die Anfänge der chanson de geste in die zweite Hälfte des 11. Jhrs. fallen, so sind wir für die früheste Zeit der afr. Dichtung (900–1050) ganz auf geistliche, religiöse Poesie angewiesen: die *Eulaliasequenz*, die *Passio*, die Legenden von *Leodegar* und *Alexius*, die natürlich auf lat. Viten beruhen. Auch für diese Dichtungen gilt aber das von den chansons de geste Gesagte: sie sind in enger Zusammenarbeit mit gelehrten Klerikern entstanden, und ihre Verfasser sind als die direkten Vorläufer der chanteurs de geste anzusehen, welche doch eigentlich auch nichts anderes getan haben, als lat. Legenden – freilich in heroischem Stil — französisch zu bearbeiten. So durfte denn auch Bédier die Frage nach der Vorgeschichte der so charakteristischen Vers- und Stiltechnik des Volksepos mit einem Hinweis auf die alte Legendendichtung beantworten. Leider fließen die Quellen zu spärlich, um daraus eine Stilgeschichte zu konstruieren. Für die Entwickelung des epischen Stils ist besonders das Alexiusgedicht wichtig, das, um 1040 im Nordwesten (Rouen?) entstanden, zu dem in derselben Gegend einige Jahrzehnte später gedichteten Rolandsliede hinüberführt.

Über die doppelte Tätigkeit der jongleurs als Dichter von Legenden und als chanteurs de geste hat Edm. Faral, *Les jongleurs en France au moyen âge* (1910) p. 44—60 interessante Bemerkungen gemacht. Er erinnert an die bekannte Stelle in Thomas Cabhams Pönitentiar, wo den Seelsorgern und Beichtvätern Ratschläge für die Behandlung von jongleurs gegeben werden. (Text p. 67). Es werden drei Gattungen unterschieden: 1. Seiltänzer und Possenreißer. 2. Schimpf- und Spottvers-Singer. Von beiden gilt, *tales omnes damnabiles sunt.* 3. genus histrionum qui habent instrumenta musica ad delectandos homines. Diese sind zweierlei: Einige singen zu Trinkgelagen und lockeren Gesellschaften, um die Leute zur Unzucht zu reizen, *et tales sunt damnabiles sicut alii.* Andere aber, *quos dicunt joculatores, cantant gesta principum et vitam sanctorum,* Kranke oder Betrübte aufzuheitern. Wenn sie sich darauf beschränken, und sich jedes Unfugs enthalten, *bene possunt sustinere tales,* sicut ait Alexander papa. Faral knüpft daran die Frage (p. 46): Da zwischen Heiligenleben und chanson de geste ein so enges Verhältuiß besteht, ist vielleicht eins aus dem andern hervorgegangen, und was ist das ältere? Ohne diese Frage zu beantworten, betrachtet er die jongleurs als Dichter von Vies de saints und Chansons de geste, und hebt die vollständige Gleichheit beider Funktionen hervor. Dieselben Leute trugen dem an Wallfahrtsorten versammelten Publikum bald Heiligenlegenden, bald chansons de geste vor, beides zur Ergötzung und Erbauung von Klerikern und Laien.

---

[1]) Vgl. Bédier Lég. ép. III, 385: La *Chronique de Turpin* n'est que la forme plus cléricale de légendes dont la *Chanson de Roland* est la forme plus héroïque. La *Chanson de Roland* transpose parfois au mode héroïque des inventions de clercs, la *Chronique de Turpin* transpose sans cesse au mode clérical des inventions de poètes héroïques. La *Chronique de Turpin* est un symbole de l'alliance des clercs et des chanteurs de geste; mais la *Chanson de Roland* en est un autre symbole.

Es waren friedliche Gesellen, die mit Wace's kriegerischem Sängerhelden Taillefer nichts gemein hatten.

Anders liegen die Verhältnisse beim deutschen Volksepos. Im Gegensatz zur chanson de geste geht es auf eine lange, bis ins 7. Jahrh. hinauf reichende Kunstübung zurück; es ist infolgedessen weder christlich noch national, sondern heidnisch oder vielmehr irreligiös, trotz hier und da versuchter äußerlicher Christianisierung, und allgemein-germanisch. Am Anfang steht der einzige deutsche Rest allitterierender Heldendichtung, das Fragment des Hildebrandsliedes. Gleich darauf aber setzt die Klosterpoesie ein, die zunächst nach englischem Muster die Allitterationstechnik fortsetzt, dann aber mit Otfried im Anschluß an die lat. kirchliche Poesie zum Reimvers übergeht[1]). Das einzige Gedicht letzterer Art, das volkstümlichen Charakter zeigt und an Spielmannsmanier erinnert, is der *Georgsleich* (± 900), wie die gleichzeitige afr. Eulaliasequenz ein Loblied auf den Heiligen mit einer kurzen, sprunghaft andeutenden Schilderung seiner Martern und der dabei geschehenen Wunder. Dann aber verschwindet unter den sächsischen Kaisern, deren Hofsprache seit Otto I. lateinisch war, die Volkssprache auf fast $1^1/_2$ Jahrh. aus der poetischen Litteratur und macht dem Lateinischen Platz. Auch die germ. Heldensage nahm lat. Gewand an: aus der Klosterschule zu St. Gallen ging um 930 der *Waltharius* des jungen Ekkehard hervor. Hundert Jahre später entstand im Kloster Tegernsee der lat. Abenteuerroman von Ruodlieb. Zu diesem Interesse des Klerus für weltliche Epik stimmt nun auffällig die Angabe der *Klage* (ein Planctus zum Nibelungenlied), der Bischof Piligrim von Passau habe durch seinen Schreiber Konrad die Geschichte vom Untergang der Burgunden lateinisch aufschreiben lassen. Roethe hat in einer Aufsehen erregenden Abhandlung: *Nibelungias* (*Sitzungsb. d. preuß. Ak. d. W.*, 1909, S. 665) plausibel zu machen gesucht, daß es sich um ein lat. Epos nach Art des Waltharius handle, und daß der Dichter, Meister Konrad, in der Wahl des Stoffes und der Ausführung stark durch das Vorbild Ekkehards beeinflußt worden sei. Aus der ‚Nibelungias' sei dann ferner unser Nibelungenlied hervorgegangen. Droege, *Nibelungenlied und Waltharius* (*ZfdA*. L II, S. 193 ff.), obgleich ebenfalls von der Existenz einer lat. Nibelungendichtung überzeugt, schränkt die Folgerungen Roethes dahin ein, daß der Waltharius wohl direkt auf die deutsche Nibelungenpoesie eingewirkt habe. Mir ist es unverständlich, wie man angesichts der gegebenen zusammenhängenden poetischen Überlieferung: *Edda – Thiðrekssaga – Nibelungenlied*, das letztere aus dem ganzen Gefüge loslösen und auf ein hypothetisches lat. Gedicht zurückführen kann[2]). Eine andere Frage ist freilich, ob nicht das Nibelungenlied in der uns überlieferten Gestalt den Einfluß gelehrter lat. Schriftstellerei erfahren hat, erkennbar z. B. in der fortschreitenden Historisierung des Ganzen, wie sie

---

1) Inwieweit die agm. Stabreimdichtung rein bodenständig, oder unter dem Einfluß klassischer und christlich lat. Poesie erwachsen ist, kann hier nicht erörtert werden. So müssen wir auch die durch den Trierer Fund wieder angeregte Frage, ob die Merseburger Zaubersprüche durch christliche Vorbilder beeinflußt sind, auf sich beruhen lassen.

2) Sieh über diese Frage: R. C. Boer, *Untersuchungen über den Ursprung und die Entwickelung der Nibelungensage*, II, 165 ff.

sich aus der Vergleichung der Quellen ergibt. So ist die Einführung Giselhers in der rheinfränkischen Bearbeitung nur aus direkter oder durch irgend eine Chronik vermittelter Bekanntschaft mit der lex Burgundionum zu erklären. So folgt auf das poetisch unbestimmte Lokal der Eddalieder mit ihren flüchtigen und häufig widersprechenden Andeutungen die halb historische (Worms als burgundische Residenz), halb unhistorische (Hunnenhof in Soest) Lokalisierung der Thiðrekssaga, und schließlich im NL. die Verlegung von Etzelenburg nach dem historischen Sitze Attilas in Ungarn, woraus sich dann die Fahrt der Burgunden durch das Donauland mit ihren genauen Ortsangaben entwickelt. Droege (*a. a. O.*, 193) sucht wahrscheinlich zu machen, daß um das Jahr 1000 nicht nur der Hof Pilgrims in Passau, sondern auch Worms, der Bischofsitz Burchards, einen geeigneten Boden für solche, vom Lokalpatriotismus eingegebene litterarische Tätigkeit bot. Wir werden also auch in Deutschland auf die Mitarbeit von Klerikern an der Ausgestaltung des Volksepos geführt. Daß hohe geistliche Herren sich für weltliche Fabelei interessierten, bezeugt auch die von W. Grimm, *Deutsche Heldensage*[3], 37 angeführte Stelle aus dem Briefe des Propstes Hermann von Bamberg (1061), wo es vom Erzbischof Siegfried von Mainz heißt: *Nunquam ille Augustinum, nunquam ille Gregorium recolit; semper ille Attalam, semper Amalungum et cetera id genus portenta tractat.* Wenn die Tätigkeit dieser geistlichen Liebhaber der Heldensage, abgesehen von etwaigen kirchlich politischen Interessen, dahin zielte, zu historisieren, d. h. die Widersprüche zwischen der dichterischen Überlieferung und den geschichtlichen Tatsachen möglichst auszugleichen, und jene, so gut es eben ging, in den zeitlichen und örtlichen Zusammenhang einzuordnen, so entspricht das durchaus der Weise, wie im Annoliede (um 1080), im Sylvester (um 1150), und besonders in der Kaiserchronik (um 1150) die geistliche Heldensage, d. i. die Legende, mit der profanen Geschichte verknüpft und in den großen göttlichen Weltplan eingegliedert wird. Diese Dichter fühlen sich als Geschichtsschreiber, und verwerfen, wie z. B. der Verfasser der *Kaiserchronik* (27–42; 14176–87), verächtlich die Lügen und Erfindungen der Spielleute, obschon sie selber die wunderbarsten Sachen gläubig vortragen, und Zeiten, Völker, Personen wie Kraut und Rüben durcheinanderwerfen. Wie nun diese Tätigkeit der Kleriker am NL. zu spüren ist, wurde oben schon flüchtig angedeutet, aber ein wahrhaft klassisches Zeugniß solcher halbgelehrten ‚Geschichtsklitterung' ist die Thiðrekssaga. In dieser umfangreichen nordischen Prosachronik aus der Mitte des 13. Jhs. ist die ganze Dietrichs- und Nibelungendichtung Norddeutschlands von mehr als zwei Jahrhunderten gesammelt, verschmolzen oder chronologisch aneinandergereiht und zu einer vollständigen Biographie Dietrichs von Bern und seiner Helden ausgestaltet. Wie Boer (*Die Sagen von Ermanrich und Dietrich von Bern*, Halle, 1910) ausführlich dargelegt hat, sind hier zwei Gruppen von Gedichten zusammengearbeitet: eine altertümlichere sächsische und eine modernere rheinfränkische. Da ist es nun interessant wahrzunehmen, wie die Bearbeiter die zahlreichen Widersprüche und Unebenheiten, die eine solche Zusammenstellung und Verknüpfung von Poesien verschiedener Zeiten und Gegenden notwendig mit sich bringt, soweit möglich zu beseitigen oder zu verwischen suchen, und wie jüngere Histori-

sierung ältere naive Fabelei verdrängt. So springt u. a. die Darstellung zwischen dem norddeutschen Lokal älterer Dichter und Italien, dem historischen Lande Theodorichs, hin und her. Das Ganze gibt sich aber als Geschichte und ist meiner Ansicht nach nicht nordische Mache, sondern beruht auf der Arbeit norddeutscher gelehrter Geschichtsliebhaber, welche die von ihnen gesammelten Dichtungen von Ermanrich, Attila, Gunther usw. mit den betreffenden lat. Chroniken verglichen, und jene mit diesen zu verknüpfen suchten. So entstand schließlich eine halb gelehrte, halb poetische Dietrichschronik, in welcher (lateinische oder) aus dem Lat. übertragene Prosaberichte: Genealogien, politische Verhandlungen, Feldzüge u. dergl. die nach der Zeitfolge geordneten Gedichte umrahmten. In der nordischen Bearbeitung ist alles in Prosa aufgelöst, aber ich habe in dieser Zeitschrift I, 3 - 4 zu zeigen gesucht, daß die poetischen Stellen sich deutlich von den in trockenem Chronikstil gehaltenen Stücken abheben. Wie ich in letztern Einfluß lat. Stils vermutete, so ist auch Droege (*ZfdA.* LI, 231) durch einen Gesandtschaftsbericht an lat. Briefstil erinnert worden. Waldemar Haupt (*Zur niederdeutschen Dietrichsage*, Berlin, 1914) glaubt sogar in gewissen dichterischen Teilen der Ths. den Einfluß lat. Chroniken zu erkennen. Schließlich sei noch bemerkt, daß die von uns vorausgesetzte Dietrichschronik nicht das einzige Zeugniß jener halbgelehrten Sammeltätigkeit norddeutscher Liebhaber der Heldensage wäre: auch der niederrheinische *Karlmeinet* und die wohl aus Deutschland stammende Vorlage der *Karlamagnussaga* gehört hierher.

Wir brechen jedoch hier ab und wenden uns wieder Frankreich zu. Hier folgen auf die chanson de geste die Kreuzzugsepen und die Reimchroniken, beide nach lat. Quellen, rein historischen oder historisch-fabelhaften. Zu letztern gehört die berühmte *Historia regum Brittanniae* des Galfred von Monmouth (zw. 1118 u. 1135), aus welcher Wace's *Brut* stammt, und die auch ohne Zweifel den pseudohistorischen Hintergrund für die fr. Artusdichtung abgegeben hat. Um die Mitte des 12. Jhrs. setzt (vom ältesten Alexanderroman abgesehen) die Entwickelung des Romans ein mit Bearbeitungen antiker Vorlagen: *Roman de Thèbes* (1150 – 55) nach der *Thebais* des Statius[1]), *Roman d'Eneas* und *R. de Troie* (etwa 1160 – 65), jener nach Vergil[1]), dieser nach den lat. Historien des Dares und Diktys. Zugleich werden Episoden aus den Metamorphosen des vielgelesenen Schuldichters Ovid zu kürzeren novellenartigen Gedichten (lais) verarbeitet, von welchen *Piramus et Tisbé* wohl das älteste, jedenfalls das beliebteste war. An diese moderne Schriftstellerei schließt sich sofort der Artusroman, dessen ältestes Zeugniß, Chrétiens *Erec*, meist um 1160 angesetzt wird, wobei aber nicht zu vergessen ist, daß Chrétien nach seiner eigenen Aussage (*Cligès*, v. 1 – 8) schon vor dem *Erec* eine Geschichte von Marc und Iseut gereimt und mehrere Ovidianische Dichtungen übersetzt hatte. Wie man sich nun das Verhältniß des Artusromans zu den Bearbeitungen antiker Erzählungsstoffe zu denken habe, ist in letzter Zeit wiederholt Gegenstand lebhafter Erörterung gewesen. Förster (*Kristian von Troyes*, Halle, 1914) hat bekanntlich mit großem Eifer

1) Vielleicht vermittelt durch eine lat. Prosabearbeitung.

die Anschauung verfochten, daß Chrétien, auf dessen Ehrenscheitel er alle Qualitäten häufen möchte, der Schöpfer des Artusromans sei, zu dem er die Motive hauptsächlich aus antiken und byzantinischen Quellen geschöpft habe. In Frankreich ist die Frage zur Diskussion gestellt von Maurice Wilmotte, *L'évolution du roman français aux environs de 1150*, Paris 1903. Fördernde Einzeluntersuchungen brachten die Göttinger Dissertationen von Dreßler (1907), Witte (1904) und Otto (1909) über den Einfluß resp. des R. d'Eneas, de Troie, de Thèbes auf die afr. Litteratur. Edmond Faral endlich hat das Resultat dieser und tief eindringender eigener Forschung in seinen *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge* (Paris, 1913) niedergelegt. Wir stehen hier vor einer ähnlichen Frage, wie bei der chanson de geste. Nach der Auffassung der früheren Schule ging der afr. Artusroman direkt oder durch Vermittlung verlorener Gedichte auf inselkeltische oder bretonische Volkspoesie zurück; die neuere Forschung erkennt auch hier den Einfluß gelehrten Schrifttums: „le rôle qu'ont eu dans la formation de nos romans *la culture livresque* et, plus particulièrement, les éléments d'origine latine" (Faral, l. c., Avant-propos, VII). Besonderen Nachdruck legt Faral auf die Nachahmung Ovids: daher stammt die Vermischung des Heroischen mit dem Verliebten in den drei großen Romanen, zumal im Eneas, welche dann weiter, auch unter dem Einfluß der Mode und der höfischen Lyrik, zum Galanten und Preziösen des Artusromans führte. „Nous savons, heißt es p. 157, comment les épisodes galants en question ont pris naissance . . . . l'idée et un bon nombre de thèmes (il faut réserver sur ce dernier point les droits de la poésie lyrique) en ont été empruntés à Ovide, le maître d'amour; et voilà comment aux débuts d'un genre comme le roman, d'aspect pourtant si original – *j'entends parler aussi du roman breton, qui ne doit guère à la Bretagne que quelques parcelles de matière* – se trouve l'imitation d'un classique latin." Aus dem unterstrichenen Zwischensatz geht hervor, daß Faral, wie Förster, dessen überspannte Ansicht von Chrétiens genialer Schöpferkraft er übrigens nicht teilt, dem keltischen Element für die Entstehung des Artusromans keine Bedeutung beimißt. Er verwirft die Einteilung der Romane nach der Herkunft der Stoffe und hebt dagegen die Einheit des Stils und der Technik hervor: „En tous nos romans, antiques ou autres, dominent au XIIe siècle les mêmes principes littéraires, qui leur donnent à tous l'air de la plus étroite parenté et les désignent comme les individus d'une même espèce. Comment, de cette unique espèce, les premières œuvres prirent-elles naissance? . . . . c'est essentiellement sous l'influence des modèles antiques . . . . Le roman français . . . . a reçu du génie latin la première étincelle de vie" (p. 419). Daß die Bedeutung der keltischen Sagen und Märchen für den Charakter des Artusromans doch nicht so unerheblich sein dürfte, wie Faral behauptet, soll hier nur angedeutet werden; darin muß man ihm aber zustimmen, daß die Artusromane mit den antiken, byzantinischen und Abenteuerromanen, gegenüber den chansons de geste eine litterarische Gruppe bilden, deren Stil und Technik durch klassische und nachklassische lat. Muster, zumal durch den in den gelehrten Schulen des 12. Jhrs. so beliebten Ovid, eine ganz besondere moderne und modische Färbung erhalten haben.

Da der deutsche Ritterroman als Nachahmung des französischen keine eigene Entwickelungsgeschichte hat, so können wir uns jetzt der ritterlich-höfischen Lyrik Frankreichs zuwenden. Es treten uns hier zwei Typen entgegen, ein altertümlich schlichter starrer und ein moderner zu höchster Virtuosität der Form ausgebildeter. Jener scheint mehr in Nordfrankreich heimisch zu sein, während der andere, vom Süden ausgegangen, sich zugleich mit dem höfischen Roman in den nördlichen Provinzen verbreitet hat. Die Geschichte dieses Entwicklungsganges hat bekanntlich zuerst Alfred Jeanroy zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung gemacht, welche dann von Gaston Paris weiter ausgeführt wurde. Jener archaische Typus ginge danach in letzter Linie auf alte volkstümliche Maitanzlieder zurück, die durch eine Reihe von Umbildungen in Spielmanns- und Ritterkreisen allmählich mehr oder weniger modernisiert und dem vornehmen Milieu angepaßt wären. Im Süden wären diese populären Gattungen bis auf wenige Reste durch die metaphysisch-subjektive Modepoesie aufgesogen oder verdrängt worden, während sie sich im Norden auch neben der später aufgekommenen Lyrik nach provenzalischem Muster behauptet hätten. Wie in Gaston Paris' Theorie über den Ursprung der chanson de geste, so klafft auch hier eine große Lücke zwischen den vorausgesetzten alten Urtypen und der überlieferten höfischen Kunst. Von jenen primitiven Tanzliedchen mit Refrän zu den Kanzonen der ersten Troubadours führt kein Weg. Bédier hat nun in seinem Aufsatz: *Les fêtes de mai et les origines de la poésie lyrique au moyen âge* (*Rev. d. d. M.*, CXXXV, p. 166) mit kühner Anwendung seiner epischen Theorie auf die Lyrik diese ganze Umbildung ausgeschaltet und sie durch die freie Schöpfung éines begabten Dichters ersetzt: „Vers le milieu du XIIe siècle, en quelque cour seigneuriale, un trouvère à jamais inconnaissable – mais qui fut vraiment un poète – conçut cette idée singulière et jolie d'exploiter les chansons de mai et d'animer d'une vie plus complexe les personnages fugitifs des rondeaux de la carole." Was aber dieser unbekannte Dichter schuf, war nicht die eigentlich höfische Lyrik, sondern die von Bédier als „les petits genres" bezeichnete: *reverdies, chansons à personnages, pastourelles,* „qui semblent directement sortir des fêtes de mai." Die Maifeste hätten also „donné naissance non pas à toute la poésie lyrique, mais simplement aux petits genres pastoraux du moyen âge" (p. 172). Wir werden in der Folge noch Gelegenheit haben, auf diesen Punkt zurückzukommen.

Zur Aufhellung der schon gleich in ihren Anfängen erstaunlich reich und fein ausgebildeten Troubadourkunst trägt jedenfalls Gaston Paris' Theorie nichts bei. Neuere Forschung hat auch hier an die Stelle dunkler „transformations jongleresques et chevaleresques" direkt wahrnehmbare Einwirkung lat. Muster gesetzt. Die höfische Lyrik stammt, was die litterarische Form: Motive, Stil, Technik, betrifft, aus der gelehrten Schule. Ihre Schöpfer waren Kleriker oder gelehrte jongleurs und trouvères, die auch lateinisch dichteten und die aus der lat. Poesie stammende, durch jahrhundertelange Übung ausgebildete Technik auf die romanische Lyrik übertrugen [1]). Daß sich

1) Sieh darüber Salverda de Grave, *Neoph.* III, 4 S. 247 ff., mit dessen klaren Ausführungen ich durchaus übereinstimme.

sodann diese neue Kunst unter dem Einfluß des sozialen Milieus noch weiter ausgebildet und zu höchster Formvollendung gesteigert hat, ist ebenso selbstverständlich, wie dies vom Artusroman im Vergleich zu seinem Vorgänger, dem antiken Roman, gilt. Woher stammt übrigens die feine Bildung der höfischen Gesellschaft, zumal der von den Dichtern gepriesenen Damen, wenn nicht aus derselben Quelle der Schulbildung, die sich durch tausend Kanäle ins Land hinaus ergoß?

Wir werden also zu dem Schlusse gedrängt: Der glänzende Aufschwung der provenzalischen Lyrik und der fr. Poesie der Kreuzzugszeit wird vorbereitet durch die große Bewegung der lat. Renaissance des 11. Jhrs. die, von der Kirche ausgegangen, vom Klerus getragen und verbreitet wurde. Sie hängt mit der Kloster- und Kirchenreform unter der Mitwirkung großer Päpste, wie Gregor VII, zusammen. In der deutschen Litteratur äußerte sich diese Wirkung, wie wir sahen, schon seit der cluniazensischen Reform unter den sächsischen Kaisern. Während sie aber hier auf die lat. Schul-und Hofpoesie beschränkt blieb, führte sie in Frankreich zu schnellem Aufstieg nationalen Geisteslebens und Kunstschaffens. Von etwa 1050 an nehmen die Schulgründungen oder Erneuerungen immer zu, wobei der weltliche Klerus mit den Klöstern wetteiferte: Dom oder Stiftsschulen erstanden, neben den alten wie Rheims, Paris, Montpellier, in Toulouse, Périgueux, Poitiers, Tours, Laon, Angers, Chartres; zu berühmten Klosterschulen erwuchsen Cluny, Saint-Martin de Tours, Marmoutiers, Saint-Germain des Prés, Saint-Denis, Saint-Maur, Saint-Martial de Limoges, Saint-Hilaire de Poitiers, Saint-Victor de Marseille. Allen voran war die Normandie gegangen, wo schon zu Anfang des Jhrs. die alten Klosterschulen von Fécamp, Jumièges, Avranches, Bec, Rouen von Herzog Richard II. neu eingerichtet wurden. Von der intensiven Tätigkeit dieser Mittelpunkte geistigen Lebens zeugt die noch in den erhaltenen Resten überwältigende Masse wissenschaftlicher und poetischer Schriften. Da der Unterricht der Kirche – im Prinzip wenigstens – Keinem unzugänglich war, so drängte sich die Jugend aller Klassen heran, Adlige wie Bürger: Novizen und junge Kleriker, angehende Beamte, Notarien, Schreiber; ja auch jongleurs nahmen auf ihren Bänken Platz. Das geistige Band, das diese bunte Masse einte, war die Allen gemeinsame lateinische Bildung, die der ganzen Kultur der Zeit ihr Gepräge aufdrückte – ihre Quellen neben den hl. Schriften und Kirchenvätern, die Vitae und Legenden, ferner philosophische, grammatische, astronomische Traktate, Chroniken, Erdbeschreibungen, Lapidarien, Bestiarien u. dergl., sodann kirchliche Hymnen und klassische Poesie: Virgil, Statius, Lucan, vor allen aber Ovid. Von dem Einflusse seiner Poesie auf den afr. Roman und conte war schon oben die Rede; wir begegnen ihm hier wieder in der provenzalischen Lyrik. Die außerordentliche Beliebtheit Ovids, der allmählich Virgil fast ganz verdrängte und zum Schul- und Hofpoeten des 12.—13. Jhrs. wurde, hängt wohl mit dem Frauendienst und Minnewesen, mit dem Zug zum Sentimentalen und Galanten zusammen, den er anderseits auch wieder genährt haben mag. Was in dieser Wechselwirkung ursprünglich war, ist schwer zu sagen. Uns berührt es seltsam, den frivolen Sänger heidnischen Genußlebens vornehmer Römer als Schul- und Lehrdichter zukünftiger Kleriker auftreten zu sehen;

aber das naive Unverständniß des MA. für altklassische Kultur erklärt Manches: brave Lehrer und Schüler nahmen die leichtsinnigen liaisons Ovids, seine ironischen Lehren und Vorschriften ernst, als Lehrbuch höfischer Minne und feinen Stils – und so zogen seine Motive, seine Bilder und Vergleiche, seine Phraseologie durch das Medium der lat. Klerikerpoesie in die romanische Lyrik ein, wie Schrötter bis ins Einzelne dargelegt hat [1]). Hellere und freiere Köpfe freilich verstanden ihren Ovid besser, wie die Vagantendichtung zeigt. Es war eine Ironie der Dinge, daß die von der Kirche begünstigten philosophischen und litterarischen Studien zu religiöser Skepsis oder Ketzerei, und zu lockeren sittlichen Anschauungen führten.

Wir sehen also: Die hohe Blüte und Formvollendung der Troubadourlyrik, sowie ihr litterarischer Charakter, erklärt sich in durchaus befriedigender Weise dadurch, daß sie eine direkte romanische Nachahmung und Weiterbildung der weltlichen lat. Lyrik war, wie sie sich in Klerikerkreisen unter dem Einfluß Ovids entwickelt hatte. Die Troubadours teilten die litterarische Bildung dieser Kreise: sie hatten auf der Schule Latein, Rhetorik, Metrik, Musik erlernt, kurz sie waren, wie Salverda de Grave (*l.c.*, 248) sagt, „hommes de lettres". Mit Recht weist derselbe (249) darauf hin, daß zwei der beliebtesten Genres der Troubadours, *planchs* und *partimens*, die lat. *planctus* und *conflictus* früherer Zeit fortsetzen. Ich glaube, wir können noch weiter gehen, und auch die *cansos* und *sirventes* auf ältere enkomiastische und politische lat. Hofpoesie zurückführen. Tatsächlich sind doch die ‚Minnelieder' der Troubadours, ganz abgesehen von den darin ausgesprochenen Liebesgefühlen, zur Verherrlichung der domna und ihres Hofes gedichtet, und die *sirventes* unterscheiden sich nicht wesentlich von den politischen Tendenzgedichten früherer Zeit. Ich möchte in diesem Zusammenhang auf die älteste bekannte Sammlung weltlicher lat. Kleriker- und Hofpoesie hinweisen, deren Bedeutung für die hier erörterte Frage vielleicht nicht hinreichend gewürdigt worden ist. Es sind die Lieder der Cambridger Hs. cod. 1552, welche Jaffé *ZsfdA.*, XIV, 449 ff. veröffentlicht hat. Wir sind hier in der günstigen Lage, Abfassungszeit und Herkunft der meisten Lieder ziemlich genau feststellen zu können. Die datierbaren Stücke reichen von 968 bis 1039, während die Dichter, soweit sie wahrnehmbar sind, dem königlichen hof und den rheinischen gegenden angehört haben" (Jaffé, l.c. 454). Es handelt sich also um eine geschlossene Gruppe lat. Kleriker- und Hofdichtung aus der Zeit der Renaissance in Deutschland, welche, wie schon bemerkt, der fr. renaissance latine um ein Jahrhundert voranging: u. a. zwei *planctus* auf den Tod Heinrichs II. (J. N^{0}. III, IV), Loblieder zur Krönung Konrads II und Heinrichs III (V, VI), und auf geistliche Würdenträger (VII, IX, XI), besonders aber, was hier hervorzuheben ist, ein Glückwunsch an die Kaiserin zu ihrer

---

[1]) Schrötter, *Ovid und die Troubadours,* Halle, 1908. Obgleich dies Buch von den gewöhnlichen Mängeln deutscher Seminar-und Doktorarbeiten nicht frei ist, so ist doch die Kritik Vosslers (*Litteraturbl. f. germ. u. rom. Ph.,* 1909, col. 63) höchst ungerecht. V. verrückt dem Verf. das Konzept, indem er ihm eine Aufgabe stellt, an die er gar nicht hat denken können. Eine Untersuchung der Grundlagen der südfr. Kultur des 11.–12. Jhrs. kann nur ein mit diesem Gebiet vollständig vertrauter Historiker vornehmen. Schr. hatte lediglich mit der Tatsache zu rechnen, daß in der ersten Hälfte des 12. Jhrs. auf einem genau umgränzten Gebiet eine Poesie entsteht, die auf Schritt und Tritt an Ovids Amores erinnert, während genau in derselben Zeit und Gegend eine intensive Beschäftigung mit diesem Dichter nachgewiesen ist.

Genesung (VIII), das erste Loblied auf eine fürstliche Dame, das wir als Vorläufer der Kanzone zu Ehren der domna betrachten können. Wenn ferner jene Loblieder auf die fränkischen Kaiser schon durch ihre politische Tendenz an die sirventes erinnern, so ist das in noch stärkerem Maße der Fall bei dem bekannten, schon oft abgedruckten [1]) und kommentierten lat.-deutschen Liede *De Heinrico*, das offenbar ein Anhänger des Herzogs Heinrich verfaßt hat, um dessen Rolle bei der Aussöhnung mit Kaiser Otto in ein möglichst günstiges Licht zu rücken. – Nun enthält unsere Sammlung aber noch, außer frommen und gelehrten Hymnen, weltliche Lieder ganz andern Charakters, die man nach G. Paris' Theorie als ‚transformations' alter Volkspoesie auffassen müßte: zunächst eine typische *Frauenklage* um den abwesenden Geliebten (XXIX), das beste Stück der Sammlung, voll schlichter Anmut und Innigkeit [2]), sodann zwei Stücke, die wegen ihrer Frechheit von frommer Hand leider! fast ganz ausradiert sind: XXXII, ein lat.-deutscher Dialog zwischen einem werbenden Kleriker und einer spröden Nonne, also eine ‚transformation cléricale' des Pastourellenmotivs, und XXXIII, ein kurzes, grausam verstümmeltes Bruchstück, aus welchem aber noch zu erkennen ist, daß ein liebedurstiges Weib sich selbst dem Manne darbietet: die Brocken *Veni . . . me visere . . . . in languore perio* klingen an das Tanzliedchen der C. B. 136 an: *Veni, veni, venias,* (*ne*) *me mori facias* = 136a *chume, chume, geselle mîn, ih enbîte harte dîn;* und das: *si cum clave ven* (*trem? eris?*) . . . . *intrare* . . . . läßt die Handgreiflichkeiten der Vagantenpoesie und des Pseudo-Nîthart vorahnen – ja, wir können in diesen Stücken Vagantenlyrik avant la lettre erkennen: es muß schon im X. und XI. Jhr. unter den dichtenden Klerikern des Rheinlandes solche lockere Gesellen gegeben haben, die neben dem Höfischen und Frommen auch das „Populäre" pflegten – finden sich hier doch gleich drei der „petits genres populaires" zusammen: Frauenklage, Frauentanzlied und Pastourelle! Wenn aber schon so früh höfische Kleriker in der Nachbarschaft Frankreichs (unter denen sich vielleicht auch Romanen befanden!) zur Ergötzung der Gesellschaft solche Sachen dichteten, so können wir schwerlich Bédier glauben, daß in Frankreich erst um 1150 ein jongleur oder trouvère auf ähnliche Gedanken gekommen sein sollte! Muß es uns dann aber nicht auch skeptisch stimmen in Bezug auf Jeanroy's und Paris' Volksliedertheorie, daß von jeher, soweit unser Blick reicht, lat. und vulg. Dichtung Hand in Hand gehen, ja sich vermischen? Wenn der Liebesgrußdichter im *Ruodlieb* seine nicht volkslied- sondern buchmäßigen [3]) Komplimente halb lateinisch, halb deutsch drechselt; *dic illi . . . . tantundem liebes, veniat quantum modo loubes,* wenn unser Pastourellendichter singt: *carissima nunna, choro mîner minna,* und der politisierende Kleriker anhebt: *nunc almus assis filius thero êwigero thiernun,* wie kommen sie zu solcher ‚Barbarei'? Doch wohl daher, weil ihnen Beides geläufig ist, weil sie gewohnt sind, dieselben Dinge sowohl lateinisch, wie deutsch zu

---

1) Daher von Jaffé nicht wiederholt.

2) Das darauf folgende, von Jaffé unbegreiflicher Weise *Feminae amantis gemitus* betitelt (trotz *miser sum . . . . gaudet emulus!*), ist echte Klerikerdichtung: Liebesklage eines Mannes um einen kaltsinnigen Epheben.

3) Wie Liersch *ZfdA.*, XXXVI, 154 ff. nachweist.

rhythmisieren. Nicht anders verhält es sich mit den späteren lateinisch-deutschen Doubletten der C. B.: sie können éinen Verfasser haben, sei es ein vagierender Kleriker, oder ein gelehrter Spielmann, wie der Marner, von dem wir wenigstens 5 lat. Lieder kennen [1]). So scheint es mir auch nicht ausgeschlossen, daß von den weltlichen Liedern der Cambridger Hs. mehrere in doppelter Fassung, lat. und deutsch existiert haben. Eine genaue Untersuchung von Stil, Reim und Vers könnte darüber Licht verbreiten. Für jetzt nur dieses: Auf die Stelle III, 2: *Lamentemur et ploremus, quare tacemus?*, wo sich *weinon unde klagen . . . . gedagen* von selbst aufdrängt, will ich keinen Wert legen, weil *et ploremus* von Grimm in die Lücke eingesetzt ist, aber die Strophe VI, 1—3 läßt sich überraschend leicht in entsprechendem Rhythmus [2]) deutsch wiedergeben:

O rex regum qui solus in evum
regnas in celis, Heinricum nobis
serva in terris ab inimicis.

Kuning oba kuningon, thû einọ in êwon
himilo giwaltes, Heinrichan haltes
uns hiar in erthon fora fîanton.

wobei natürlich Endvokale und Konsonantismus dahingestellt bleiben.

Wir haben hier mit Hofdichtung zu tun, aber von dem volkstümlichen Genre gilt dasselbe: es ist nicht einzusehen, warum das deutsche Tanzlied *chume, chume, geselle mîn* . . . älter und ursprünglicher sein soll, als *veni, veni, venias*, das sich nb. von selbst dem Takte anschmiegt, während *chume* dazu sprachwidrig verlängert werden mußte (die 4. Zeile hat *chum*). Finden wir doch dieses *veni veni* schon in dem Cambr. Liede XXXIII, und in seinem geistlichen Seitenstück VII, wo die Trierer Kirche als Sulamith sich ihrem Electus Poppo darbietet, v. 5: *veni, veni karissime, quod fusca sum, non despice* [3]); wir denken dabei an Willirams lat.-deutsche Paraphrase des Hohenliedes (1060) und verstehen, wie ein so verfängliches Motiv den Klerikern auch aus heiliger Quelle zugeflossen sein kann. So möchte ich auch aus der Zeit der Cambr. Lieder das berühmte Tanzlied der *Tänzer von Kölbigk* (1021) heranziehen [4]). Es ist nur in einer der drei Redaktionen des lat. Mirakelberichts (Schroeder II) lat. überliefert, aber natürlich von den Kölbigker Bauern deutsch, d. h. niedersächsisch, gesungen; die Reimworte sind leicht herzustellen: *frondosam: formosam = grônen: scônen; stamus: imus = stân: gân.* Haben wir nun mit einem niedersächsischen, d. h. auf diesem Boden entstandenen Volksliede zu tun? Wäre dies der Fall, so hätte der Chronist den deutschen Text einfach in lat. Prosa wiedergegeben. Er

---

1) W. Meyer, *Fragmenta Burana,* Berlin, 1901, S. 25.

2) Der Rhythmus der lat. Langzeile ist: 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ || 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩., wobei 𝅗𝅥 ♩ ♩ durch 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ersetzt werden kann.

3) Vergl. auch den Marienhymnus (Mone Nr. 515, v. 36): *Veni, veni, filia, Intra nostra cubilia,* und *Cant. canticorum,* II, 13; IV, 7; V, 1; VII, 11.

4) Sieh Edward Schröder, *Die Tänzer von Kölbigk, Zs. f. Kirchengeschichte,* XVII 94—164.

bietet aber eine künstliche, nach allen Regeln mittellateinischer Rhythmik gebaute Strophe, in deren Überlieferung allerdings zwei Silben fehlen: eine am Anfang der 2. Zeile und eine im Refrän; ich habe sie vermutungsweise ergänzt. Die musikalische Skansion war also:

Équi | *tábat* | *Bóvo* || *pér sil* | *vám fron* | *dósam,*
Édu | *cébat* | *síbi* || *Mérsin* | *dám for* | *mósam.*
Quíd hic | *stámus,* || *Cúr non* | *ímus?*

also zwei trochäische Zwölfsilbner und ein dito Achtsilbner als Refrän, alle drei mit Zäsur in der Mitte. Dazu kommt aber ein künstliches Vokalspiel in den zweiten Halbzeilen der Zwölfsilbner, wo alle entsprechenden Innensilben untereinander reimen (1 Assonanz): *per: Mer; sil: sin; vam: dam; fron: for.* Das kann nicht alles Zufall sein: das Tanzlied muß damals auch schon in der lateinischen Fassung existiert haben. Wir müssen uns nur von dem Vorurteil des urdeutschen, bodenständigen Volksliedes losmachen, um das zu verstehen. Von allen poetischen Erzeugnissen ist das „Volkslied" mit seinen stereotypen Formeln das am wenigsten nationale, autochthone; es ist seinem Wesen nach international. Zumal von jenen Tanzliedern und -Weisen kann man sagen, daß sie in ganz West-Europa verbreitet waren. Wenn man nun bedenkt, daß das Lateinische nicht nur die Kirchen- und Amtssprache des Occidents, sondern auch die internationale Verkehrs- und Litteratursprache war, so leuchtet es ein, daß gerade jene Kleinpoesie: Tanz- und Spielverse, Rätsel, Sprüche usw. auf diesem ganzen Gebiete sowohl in den Volkssprachen, wie in lateinischer Fassung umlief. Die niederdeutschen Namen der Tänzer in dem Mirakelbericht von Kölbigk beweisen nichts für ndd. Ursprung des Tanzliedes. Es kommt nur auf die beiden Namen an, die in dem Liede selbst genannt werden: *Bovo* und *Mers(w)ind;* von diesen ist der erste sächsisch, der zweite fränkisch (sächsisch wäre *Mers(w)îth*), aber beide sind in ganz West-Europa verbreitet und aus der Litteratur bekannt: *Bovo* ist afr. *Bueve(s)* (c. obl. *Bovon*); man denke an *B. de Commarchis, B. de Hamtone; Meris(w)ind* ist afr. *Melissende*, ebenfalls ein berühmter Name (M. de Tripoli!). Es handelt sich hier um typische Gestalten chorischer Poesie, wie die in Frankreich populären *Robin* und *Marion;* nur dürften sie aus höhern Kreisen stammen, und G. Paris hatte vielleicht ein richtiges Gefühl, als er (*Journal des Savants*, 1892), den *Bovo* zum *dux* machte. — Nach unserer Auffassung hat es also keinen Zweck, über die Priorität des deutschen Volksliedes in der Geschichte der frühmittelalterlichen Lyrik vor dem lat.-rom. Kunstliede zu streiten; ob in einem bestimmten Falle, wie die Dubletten der C. B., das deutsche oder das lat. Gedicht als Original zu gelten hat, entscheidet nichts für jene litterarhistorische Frage. Marners Lied *Jam pridem estivalia* (*ZfdA*. XXII, 255) z.B. ist natürlich eine Nachahmung von Walthers Vokalspiel; aber beweist das, daß dieses Kunststück eine Erfindung Walthers war, oder auch nur aus deutscher Quelle stammte? Keineswegs: die Durchreimung deutet schon auf rom.-lat. Vorbilder, und das Reimen der volltönenden Vokale *a-e-i-o-u* ist in der mlat. Poesie ganz gewöhnlich und natürlich, während es für den deutschen Dichter eine Hexerei bedeutet.

Wie man auch über diese Ausführungen denken mag — ich weiß, daß sie auf tiefeingewurzelte Vorurteile stoßen werden – eins glaube ich bewiesen zu haben, nl. daß kein Neuphilologe, der sich mit ma. Litteratur beschäftigt, die mlat. Poesie unberücksichtigt lassen kann. Auch unseren neusprachlichen Lehrern und Studenten seien die Worte Wilhelm Meyers, *Fragmenta Burana*, 184—185 zur Beherzigung empfohlen: „Wer nicht einen Überblick hat über die Sprache, die Formen und den Verlauf der mlat. Literatur, der darf auch nicht sagen, daß er die altfr. oder die altd. Literatur in ihrem Wesen verstehe. — Die romanische und die germanische Literatur des MA. ist mit der lateinischen der Zeit aufs Engste verwachsen. Die romanische und germanische Philologie ist ohne die mlat. durchaus unvollständig und arbeitsunfähig: beide verbunden ergeben ein abgerundetes Ganze, in dem auch ein wissenschaftlicher Geist seine Befriedigung finden kann."

Utrecht. J. J. A. A. FRANTZEN.

VARIA.

A PROPOS DU TITRE *LE DÉMON DE MIDI.*

Avant M. Paul Bourget (1914), deux auteurs avaient indiqué, en s'inspirant du texte du Psaume XC de la Vulgate, les rapports qu'on pourrait établir entre l'homme de quarante ans et le prêtre que l'*acedia* assaille à cette heure redoutable; cela résulte des citations suivantes:

> Marchant vers la sortie parallèlement à Mouchefrin, elle l'inspectait avec une telle persistance que Saint-Phlin qui n'a jamais eu de psychologie, dit au physiologiste Roemerspacher:
> – Le *daemon meridianus* inquiéterait-il les Parisiennes comme il tracasse les moines dans leur clôture?
>
> M. Barrès, *Les Déracinés*, dixième mille, 1898, p. 252.

> Mais il pressentait qu'à son âge la passion n'est plus clémente, que le dernier amour est le plus tenace, le plus redoutable de tous, comme *ce démon de midi dont parle l'Eglise* . . .
>
> Marcelle Tinayre, *La Rançon*, 14e éd., 1907, p. 27.

M. Bourget a étudié de près l'œuvre de Barrès; cela résulte de nombreux témoignages, car c'est e. a. lui qui découvre Barrès et *Sous l'œil des Barbares*, et qui ne cesse de le louer. Il lit *les Déracinés* et l'idée du *daemonium* reste-t-elle dans le subconscient, y germe-t-elle et trouve-t-elle son développement dans la conversation avec E.-M. de Vogüé dont il parle dans la Préface? Cette conversation a précédé la cérémonie du Grand-Bé, où de Vogüé a pris la parole le 7 août 1898. Ce travail du subconscient, nous l'ignorons et nous l'ignorerons toujours, mais la coïncidence est extrêmement curieuse et je tiens à la signaler, sans en rien conclure.

Quant au roman de Mme Marcelle Tinayre, il a paru pour la première fois en 1898 à la librairie du Mercure de France; le livre ayant été remanié depuis, je ne puis vérifier si le passage se trouvait dans la première édition.

M. Bourget a voulu faire, d'après sa Préface, une étude de psychologie religieuse avant tout; il avoue que „*Le Démon* est devenu également, en cours de route l'étude de la crise sentimentale qui guette tant d'âmes, *nel mezzo del cammin di nostra vita*" (t. I, p. III). Cette étude veut donc passer pour accessoire. D'ailleurs il a mal posé le problème, car chez Savignan l'amour pour Geneviève n'a au fond jamais cessé, c'est un amour de jeunesse qui refleurit dès qu'il la revoit. Par là la question est mal posée. Elle a été plus nettement abordée par Edouard Rod dans *La Vie privée de Michel Teissier* et par John Galsworthy dans *The dark Flower.*

M. Maurice Barrès en posant la question n'a-t-il pas repris avec une autre formule le phénomène que Balzac avait étudié dans une de ses créations géniales, „la femme de trente ans", qui descend très probablement de l'Ellénore d'*Adolphe*?

Amsterdam. K. R. GALLAS.

ZU HEINRICH HEINE.

1. Winddürr.

„Das charakteristische Epitheton ornans winddürr" in Heines 7. Traumbild soll sich nach Wilh. Siebert (*H. Heines Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann*, S. 58, Fußnote 1) nicht in den *Elixieren des Teufels* finden. Es steht aber doch darin: der Friseur Belcampo, der dem entlaufenen Bruder Medardus im Hotel seine Dienste anbietet, wird von Hoffmann „winddürre Figur" genannt (Ausg. v. Grisebach II, S. 80). Freilich hatte er das Wort schon ein Jahr früher im *Hund Berganza* angewendet. Erfunden hat Hoffmann es jedoch nicht. Jean Paul, der die *Fantasiestücke in Callots Manier*, wozu auch der *Hund Berganza* gehört, mit einer Vorrede versah, hatte schon 1809 in *Doktor Katzenbergers Badereise* (33. Summula) unter der Abendtischgesellschaft in Maulbronn „ein winddürres Landfräulein" vorgeführt.

2. Teetisch — ästhetisch.

Die Zusammenstellung von Teetisch und ästhetisch (*Lyr. Interm.* 51) findet sich schon bei Brentano, *Der Philister vor, in und nach der Geschichte* (1811), S. 4, wo es von den Juden heißt: jeder „kann diese von den egyptischen Plagen übrig gebliebenen Fliegen in seiner Kammer mit alten Kleidern, an seinem Theetische mit Theaterzetteln und ästhetischem Geschwätz, ... genugsam einfangen."

Bekanntlich hat ein paar Jahre nach Heine auch Hauff (*Memoiren des Satans*, I, 11 u. 12) die ästhetischen Tees verspottet. „Ästhetischer Tee, was ist denn das? In China habe ich manches Maß Tee geschluckt, Blumentee, Kaisertee, Mandarinentee, sogar Kamillentee, aber ästhetischer Tee war nie dabei".

3. Madame, ich liebe Sie.

Brentano erzählt in einem romantisch schwärmerischen „Traum" (*Ges.Schr.* II, 166), wie er sein Mädchen morgens besucht und sie ihn auf den Abend wieder bestellt.

Und abends als ich zu ihr kam,
Aus meiner stillen Klause,
Da sagte zu mir die Madam':
„Mamsell ist nicht zu Hause!"

Ob hierauf nicht Heines Gedichtschluß (*Heimkehr* 25) zurückgeht?

4. Das Fräulein stand am Meere.

Den Witz (*Serafine* 10), daß der Untergang der Sonne gar nicht so gefährlich ist, weil sie doch immer wieder von der andern Seite zurückkehrt, mag Heine wohl in Tiecks *Abdallah* gelesen haben (erschienen 1796; *Schriften* 1828, VIII). Es heißt dort gleich auf der ersten Seite vom Sultan Ali: „Mehrere seiner Gemahlinnen starben und er begrub sie mit eben der Gleichmut, mit der er den Untergang der Sonne sahe, die, wie er wußte, jenseit des Horizonts wieder heraufstieg".

5. Hebräische Melodien, III, 2.

Hier wird nicht nur der erste Vers aus Psalm 136 übersetzt, wie Elster (I, 443) angibt, sondern in der siebenten Strophe auch der Schlußvers desselben Psalms.

Luther:	Heine:
Wohl dem, der deine jungen Kinder nimmt und zerschmettert sie an dem Stein.	Heil dem Manne, dessen Hand Deine junge Brut ergreifet Und zerschmettert an der Felswand.

Neukölln. G. VAN POPPEL.

BOEKBESPREKINGEN.

Catalogus der Fransche Taal- en Letterkunde in de Koninklijke Bibliotheek, I, Algemeen overzicht en 850–1725, XVI + 679 p.; II, 1725–1815, VIII + 591 p. Den Haag, „Humanitas", 1918.

Dr. W. G. C. Bijvanck en zijn medewerkers hebben met een niet genoeg te waardeeren spoed deze beide deelen het licht doen zien. Voor ieder die door den aard zijner studies in aanraking komt met de Fransche letterkunde is deze uitgave een hulpbron en een vraagbaak van den allereersten rang; men wist dat de K. B. rijk is aan Fransche litteratuur, men wist zeker niet dat er zooveel rijkdommen zijn opgestapeld. Het zoeken in deze deelen moge moeilijk zijn zoolang alphabetische registers ontbreken, de verspreiding van het werk van één enkelen schrijver over verschillende afdeelingen van den catalogus moge ten gevolge hebben, dat het geheel niet gemakkelijk overzichtelijk is, we hebben nu een houvast voor die rijke bibliotheek. Immers geeft de catalogus niet alleen de titels der aanwezige werken, maar ook de inhoudsopgave van allerlei *Bibliothèques* en *Magasins*, waarin de soms zoo teekenachtige geestesproducten van schrijvers en vooral schrijfsters van den tweeden of derden rang begraven liggen. Naast Lanson's *Manuel bibliographique* is dit boek voor den studeerende onmisbaar. Over zulk een publicatie kan men alleen oordeelen, wanneer men haar lang heeft gehanteerd, ochtend en avond, dat is zeker. Maar door het lezen van de titels alleen kan men zich voldoende rekenschap hebben gegeven van haar buitengewone

waarde. Men kan détail-opmerkingen maken over een datum die ontbreekt of onjuist is, over drukfouten, over ontbrekende titels, over aan te koopen werken, dat is allemaal klein gedoe, waarvoor ik verwijs naar artikelen in *Museum*, XXVI, no. 4 (Dr. C. Serrurier) en *Het Boek*, 1918, p. 294–7 (K. R. Gallas).

Een gelukwensch aan den man die deze verzameling tot eenheid bracht en beheert.

Amsterdam. K. R. GALLAS.

L'Intesa intellettuale. Rivista della associazione italiana per l'intesa intellettuale fra i paesi alleati ed amici. Direttore: Prof. A. Galante. Editore: N. Zanichelli. Bologna.

Nous avons reçu les deux premiers numéros de cette revue, consacrée à „l'entente intellectuelle entre les pays alliés et amis", et nous nous faisons un plaisir de signaler tout l'intérêt qu'elle offre aux amis de l'Italie. Elle se propose, conformément au programme de l'„Association pour l'entente intellectuelle", de soutenir la culture italienne, en Italie et à l'étranger; sur ce programme figure entre autres: „que l'association établira des relations intellectuelles parmi ceux qui veulent rendre plus étroite, plus durable et plus féconde l'union des esprits dans les nations forcées actuellement à défendre leur civilisation par les armes". Ce but, elle compte y parvenir par divers moyens: intensification de l'enseignement de l'italien à l'étranger et de celui des langues des peuples alliés et amis en Italie, échange d'étudiants, amélioration du commerce des livres, etc.

Les numéros que nous avons sous les yeux présentent un contenu très riche. J'y relève une étude sur l'échange des professeurs avec l'étranger, une autre sur l'Ecole anglaise à Rome (de la main de la „vice-direttrice" de l'Ecole, Eugénie Strong), un très important article du Père Duchesne, directeur de l'Ecole de Rome, sur *La Transformation de l'enseignement supérieur en France.*

Au moment où, par suite de la guerre, le besoin se fait sentir chez nous d'un rapprochement entre notre pays et la culture romane, il est précieux de savoir que des efforts qui seront faits en Hollande pour favoriser ce rapprochement, trouveront en Italie, comme en France, un accueil empressé; cette revue et l'association dont elle est l'organe, nous en sont garants.

Ajoutons que M. Romano Guarnieri (49, Louise de Colignystraat, La Haye), qui représente si heureusement et avec tant de compétence la culture et la science italiennes dans notre pays, est le correspondant en Hollande de l'*Associazione per l'Intesa intellettuale* et recevra volontiers des adhésions; il donnera toutes les informations qu'on lui demandera.

Groningen. SALVERDA DE GRAVE.

A. GUESNON, *Adam de la Halle et le Jeu de la Feuillée*, date de la pièce, son caractère, son attribution. Paris, Champion 1917.

On connaît cette pièce satirique, qui ouvre d'une façon si inattendue l'histoire du théâtre comique français. Réaliste et fantastique à la fois, elle

fait passer devant nos yeux tantôt de bons bourgeois d'Arras, des clercs, un moine, un „fisiscien", un potier de Duisans avec son fils, un tavernier; tantôt les fées Morgue, Arsile et Maglore et Croquesot, messager du roi Hellequin. Elle contient des satires générales contre l'avarice, la gourmandise, contre les femmes, et, comme Aristophane, l'auteur n'hésite pas à nommer par leur nom ceux de ses concitoyens qui ont les vices qu'il raille. Il prend parti dans les luttes qui bouleversent la ville; il est contre le pape pour les clercs bigames; il bafoue un certain Robert Soumeillon, nouveau prince du pui; il n'hésite même pas à attaquer deux gros banquiers qui sont bien vus à la cour du comte Robert II. Il raille surtout Adam de la Halle, poète et musicien bien connu, sa femme, son père, ses amis, ses protecteurs.

Cette pièce si intéressante a soulevé plusieurs questions. M. Henri Guy lui a consacré trois chapitres de son beau volume[1]), mais c'est surtout M. Guesnon[2]), le meilleur connaisseur de l'Arras du XIII[e] siècle, qui, grâce à ses recherches infatigables dans les archives, a réussi a éclaircir plusieurs points obscurs, à identifier les personnages visés et les lieux nommés dans la pièce. Dans une étude d'ensemble il réunit les résultats acquis, répond à des objections qu'on lui a faites, renverse l'échafaudage de suppositions[3]) qui constitue en grande partie la biographie d'Adam de la Halle, puis, en se basant sur des documents précis, il essaie de dater l'œuvre, d'en déterminer le caractère, d'en discuter l'authenticité. C'est une étude des plus intéressantes et qui s'écarte sous plusieurs rapports des résultats auxquels on était arrivé avant elle.

Le document qui a fourni à M. Guesnon des arguments décisifs est *le Nécrologe de la Confrérie des Jongleurs et Bourgeois d'Arras:* aucun des nombreux personnages nommés dans le *Jeu* n'est mort avant 1276. Si M. Guesnon ne daigne pas répondre à l'observation de M. Langlois[4]), qui a découvert deux personnages dont la mort semble être antérieure à cette date, c'est probablement qu'il regarde comme peu sûre l'identification d'Agnès, fille de dame Douche, avec „Li Doucete Agnès" du *Nécrologe*, et celle de la veuve d'Ernoul de la Porte avec la fille d'Audefroi Louchart, toutes les deux femme de Mahieu L'Anstier. A ce raisonnement serré basé sur des données très précises s'ajoutent d'autres arguments tirés du *Congé*, qui est sûrement, et du motet *A Dieu commant amouretes*, qui est probablement de la même époque que le *Jeu de la Feuillée.* Ainsi il est bien prouvé, nous semble-t-il, que le pape visé dans la pièce n'est ni Alexandre IV (hypothèse

---

1) H. Guy, *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adan de le Hale*. thèse Paris, 1898.

2) *La satire à Arras au XIIIe siècle* (*Moyen Age*, 1901, p. 1 et 137). — *Nouvelles recherches biographiques sur les trouvères artésiens* (*Moyen Age*, 1902, p. 137). — *Deux trouvères artésiens Baude Fastoul et Jacques le Vinier* (*Mélanges Wilmotte*, p. 723 et suiv.). — *Académie des inscriptions et belles lettres*, Comptes rendus, 1899, p. 464 et suiv.

3) Ainsi l'exil d'Adam de la Halle auquel on avait conclu d'après quelques vers du *Congé* de Baude Fastoul, où celui-ci dit adieu à un certain Seigneur Henri et à son fils Adam, exilés à Douai. M. G. a parfaitement raison d'observer qu'on ne doit pas confondre *seigneur* Henri et *maitre* Henri, le premier un laïc, le second un clerc. D'ailleurs notre poète et son père sont nommés un peu plus loin dans le *Congé*, aux vers 494 et 496. Et M. Guesnon a trouvé un seigneur Henri, père d'un fils nommé Adam, morts le premier en 1275, le second en 1298 (*Moyen Age*, 1900, p. 159).

4) *Introduction au Jeu de la Feuillée*, p. VII et suiv.

de M. Guy), ni Innocent IV (hypothèse de M. Langlois), mais bien Grégoire X, mort le 10 janvier 1276. Le jeu a donc probablement été représenté le 29 mai 1276, au Petit Marché, à l'occasion de l'exposition solennelle de la „fiertre" Notre Dame, châsse que les chanoines de la Cité portaient tous les ans en Ville le jour de la Pentecôte.

Quant à l'auteur de notre pièce, M. Guesnon nie que ce soit Adam de la Halle: le *Jeu* offre à la risée du public un certain Adam de la Halle, son père, sa femme, ses proctecteurs, le pui dont il fait partie et celui qui vient d'en être élu prince. Il condamne surtout sévèrement un juge qui avait causé la ruine de Thomas de Bourriane [1]). Jusqu'ici tout le monde avait admis que ce juge était un des ennemis de notre poète. Or, il n'en est rien. Dans les Archives du Pas-de-Calais M. Guesnon a trouvé la preuve que ce juge prévaricateur est Jakemon Pouchin, celui-là même dont Adam de la Halle dans son *Congé*, écrit à la même époque que le *Jeu*, déclare:

Je l'ai trouvé au besoing pere.

C'est lui qui, se cotisant avec quelques amis, semble avoir payé le voyage de notre poète à Paris. „Et ce banquier providentiel, ce bienfaiteur insigne, Adam l'aurait mis en scène pour le flétrir!" s'écrie M. Guesnon. Impossible; l'auteur de la pièce est un ennemi de Jakemon Pouchin, et d'Adam de la Halle.

Voilà l'argument de M. Guesnon. Et c'est le seul. Car le fait que dans le *Congé* aussi bien que dans le *Jeu* Adam répond à ceux qui ne veulent pas croire à son départ ne constitue pas un argument contre l'authenticité du *Jeu*, et l'interprétation trop ingénieuse à l'aide de laquelle M. Guesnon veut se forger un argument en faveur de son hypothèse, ne saurait être prise en considération [2]).

Répondons à l'exclamation de M. Guesnon par quelques questions. Si la pièce est vraiment l'œuvre d'un des rivaux de notre poète, les attaques les plus vives doivent être dirigées contre lui. En est-il ainsi? Au contraire, le personnage qui joue le rôle d'Adam de la Halle, a le rôle le plus beau de la pièce. C'est lui qui répond d'une façon résolue aux doutes qu'expriment ses amis:

Puis ke Dius m'a donné l'engien,
Tans est ke je l'atour a bien.

Suit le long passage sur la naissance de l'amour et l'opposition entre les attraits de la femme avant et après le mariage. Ces vers sont d'une haute valeur poétique, et celui que l'auteur a chargé de réciter ce beau passage, qui lui tient évidemment au cœur, est sûr d'être applaudi par le public. Or, c'est encore Adam de la Halle qui est destiné par l'auteur de remporter ce succès éclatant! Et quels sont les dons qu'Adam recevra des fées? L'auteur ne manquera certainement pas de bien faire rire au dépens de son rival? Quelle erreur! Maglore, il est vrai, lui prédit qu'au lieu d'aller étudier à Paris, il s'oubliera entre les bras de sa femme, „ki est mole et tendre" (don peu terrible, avouons-le, de la part d'une fée méchante), mais ses sœurs

1) *Feuillée*, 806–819.
2) M. G. croit que les protestations du *Congé* contre les „faux devins" qui raillent ses projets après boire visent les répétitions à huis clos qui ont dû précéder la représentation du *Jeu*.

Morgue et Arsile veulent qu'il soit l'homme le plus amoureux du monde et qu'il soit „jolis et boins faiseurs de canchons." Certes, ce ne sont pas là des dons qu'on accorde à des ennemis, pis encore, à des rivaux!

En quittant la scène les fées chantent:

Par chi va la mignotise, par chi ou je vois.

Ce refrain, nous le connaissons. Il se retrouve dans le *Tournoi de Chauvenci*, écrit en 1285 par Jacques Bretel, donc postérieurement à notre pièce. Ce qui est plus intéressant, c'est qu'on le lit aussi à la fin d'un motet d'Adam lui-même. Deux possibilités se présentent: ou bien Adam a écrit ce motet avant notre *Jeu;* mais alors, son adversaire l'aurait rendu célèbre en le faisant chanter par des fées; – ou bien Adam l'a écrit après le *Jeu;* alors, ce serait lui qui aurait repris un vers d'une pièce qui avait été écrite contre lui.

Il nous semble inutile de nous étendre sur les autres personnages. Citons seulement, pour finir, Maître Henri, le père d'Adam. Maître Henri est accusé d'avarice, c'est vrai; d'être un pauvre homme, vieux, tousseux, malade – c'est lui-même qui le dit –, cela est vrai encore; mais rappelons-nous que c'est Maître Henri aussi que l'auteur a chargé d'exposer son point de vue dans la fameuse affaire des clercs bigames, et l'accent sincère qui vibre dans ces paroles nous prouve bien que l'auteur exprime ici toute sa conviction.

De tout ce qui précède nous concluons que l'auteur du *Jeu* ne saurait être le rival d'Adam de la Halle. L'argument que M. Guesnon tire du fait qu'on raille Robert de Soumeillon, nouveau prince du pui, tombe par la remarque du savant critique lui-même qu'on n'a pas le droit d'identifier la représentation de *la Feuillée* avec une séance du pui dont Robert Soumeillon avait nouvellement été élu prince. Reste donc le fait indéniable qu'Adam de la Halle blâme Jakemon Pouchin, son protecteur. Remarquons pourtant que lui, qui n'a pas peur d'appeler par leur nom les deux puissants favoris du comte, se montre ici plus discret:

Pekiét fist ki ensi l'a mort.

Est-ce que j'ai tort, ou ne faut-il pas reconnaître dans ce vers, comme dans ceux qui suivent, un accent plus ému, comme si l'auteur éprouvait une douleur profonde à reconnaître le tort fait par son protecteur à l'innocent Thomas de Bourriane?

Il n'en ëust mie mestier.
Che fait Fortune ki l'avale.
Il ne l'avoit mie desservi.

Tout bien considéré, ce passage nous semble faire honneur au cœur et à l'esprit indépendant du poète.

Il y a un argument que nous avons gardé pour la fin. Le *Jeu* n'est pas anonyme. Il porte comme titre *Li jus Adan*, construction dans laquelle *Adan* indique l'auteur et non le sujet de la pièce, de même que dans *Li Congiés Adan* en face de *Li Gieus de Robin et Marion* [1]). M. G. essaye de répondre à cet argument, qui semble décisif, en alléguant que les inscriptions de nos

[1]) E. Langlois, *Notes sur le Jeu de la Feuillée d'Adam le Bossu* (*Romania*, XXXII (1901), p. 386).

chansonniers manuscrits ne méritent pas grande confiance et que, dans l'espèce, le rubricateur s'est trompé en écrivant *Li dis Adan*, erreur qu'on a plus tard corrigée en biffant *dis* et en écrivant *jus* en interligne, sans pourtant qu'on ait songé à ajouter la préposition *de*. Mais M. Guesnon ne parle que du ms. *P*, il oublie de dire que les deux autres mss., *V* et *Pb*, portent l'un l'inscription *Jeu Adan le Boçu*, l'autre celle de *Jeu Adan le Boçu d'Arras*, et comme ils sont tous les deux indépendants de *P*, l'omission de la préposition *de* a bien l'air de s'être trouvée déjà dans l'original! – Mais, ajoute M. Guesnon, l'usage était moins intolérant que nos grammairiens: à la fin du *Roman de la Rose* on lit:

Explicit li romans la Rose
Ou l'art d'Amours est toute enclose.

Observons ici que le scribe n'a fait que répéter les vers du début:

Ce est li rommanz de la Rose
Ou l'art d'amors est tote enclose.

La contrainte du vers l'a donc amené à se servir d'une construction compréhensible après tout, mais fautive. Tant qu'on n'a pas signalé des cas où un nom de personne sans préposition figure comme génitif objectif, l'argument de M. Langlois garde toute sa valeur.

Si nous nous sommes étendu sur la question de l'authenticité de notre *Jeu*, ce n'est point pour diminuer la valeur du livre de M. Guesnon. En finissant, nous tenons à répéter ce que nous avons dit au début de ce compte rendu que cette étude basée sur des données certaines mérite toute notre attention, et que les philologues doivent être reconnaissants envers le savant archiviste de ses recherches infatigables qui lui ont permis de remplacer les déductions ingénieuses mais vaines par des constatations et des faits précis.

Leiden. K. SNEYDERS DE VOGEL.

Catalogus der Goethe-verzameling in de Koninklijke Bibliotheek. Drukkerij „Humanitas", Den Haag, 1918.

De Heer Bijvanck heeft in het licht gegeven een catalogus van de Goethe-verzameling in de Koninklijke Bibliotheek, een werk dat door iederen beoefenaar der Duitsche literatuur met bijval begroet zal worden. De catalogus geeft ons een indruk van den omvang en de verscheidenheid van het materiaal, dat in de Kon. Bibl. bijeengegaard is: Goethe's complete werken in verschillende uitgaven, waaronder de groote Weimar-uitgave, uitgaven van de afzonderlijke werken, werken in belletristischen vorm, waaronder van Ida Boy-Ed en anderen, commentaren, kritieken en bovendien een groot aantal Nederlandsche vertalingen en verhandelingen over Goethe. In deze verscheidenheid van stof heeft Dr. B. door systematische indeeling orde en regelmaat weten te brengen, als vrucht waarvan deze catalogus het licht ziet.

In de voorrede lezen we, dat Dr. B. zijn catalogus heeft willen doen dienen als leiddraad voor hem, wien op groote afstanden van groote bibliotheken de gelegenheid ontbreekt zich op de hoogte te stellen van hetgeen omtrent zijn

studie in 't algemeen is gepubliceerd. Van uit dit oogpunt beschouwd mag men den catalogus als gelukkig geslaagd beschouwen. De gebruiker houde echter hierbij in het oog, dat deze catalogus hem niet een volledig overzicht van zijn studiemateriaal geeft, zooals dit bij de gebruikelijke handboeken het geval is, maar alleen een overzicht van hetgeen de Kon. Bibl. biedt, hoe uitgebreid dit materiaal ook overigens zijn moge. Het wil mij echter voorkomen of het gerief van den gebruiker om zich omtrent de aanwezigheid van een gegeven werk te vergewissen, eenigszins in het gedrang is gekomen; toch had dit m. i. zeer goed met een systematische indeeling gepaard kunnen gaan. Ik zal hierop bij de verdere bespreking nog nader terugkomen.

De moeilijkheid, die zich naar mij schijnt, voordoet bij het samenstellen van een syst. cat., is niet zoozeer het vaststellen der beginselen, volgens welke de indeeling zal plaats hebben — vooral bij een dichter als Goethe is hier de lijn gemakkelijk te vinden — als wel het onderbrengen der werken onder de verschillende rubrieken en wanneer ik hier en daar een enkele opmerking wensch te maken, zoo raken deze ook ten deele dezen kant van den catalogus.

De verdeeling van den catalogus heeft plaats gevonden in vier hoofdrubrieken, t.w. G.'s werken, G.'s leven, G.'s Philologie, enz. en ten slotte een afdeeling handschriften, die uit den aard der zaak niet groot is, maar van Nederlandsch standpunt niet van belang ontbloot is. In de afdeeling I zou ik willen vragen of No. 55, Strehlke, ***Briefe***, wel onder de Bibliographie thuis behoort. In de afdeeling II_2 vind ik „Goethe en de vrouw"; dit hoofdstuk had m. i. meer gespecialiseerd kunnen zijn en alle werken, betrekking hebbende op vrouwen, die in Goethe's leven een rol gespeeld hebben, hadden hierin opgenomen kunnen worden.

In dezelfde afdeeling komt verder voor: Goethe als vrijmetselaar en G. als tooneelleider; de volgende afdeeling II_3, Karakteristiek, geeft Goethe's verhouding tot den godsdienst enz., en ook tot de staatkunde en taal- en letterkunde. Nu is Goethe echter ook staatsman geweest en evenzeer taal- en letterkundige en bij een formuleering: Goethe als staatsman of Goethe als taal- en letterkundige had men deze groepen kunnen laten aansluiten bij G. als vrijmetselaar enz., waaraan ik dan zou willen toevoegen: G. als journalist, zie cat. No. 2, G. als advokaat, zie cat. No. 1329—1331, en G. als student No. 1279 ff. of Goethe als natuuronderzoeker en andere. Dat deze toevoeging niet geschied is, is evenals bij de afdeeling: G. en de vrouw, mede het gevolg van de omstandigheid, dat de verschillende werken in het algemeen slechts éénmaal en wel in één bepaalde rubriek zijn opgenomen. Wel komen herhaaldelijk verwijzingen voor en is een enkel werk, o. a. Stöber, ***der Aktuar Salzmann***, in verschillende rubrieken onder de nummers 781 en 1316 opgenomen, evenals de afzonderlijke deelen van Düntzers ***Erläuterungen*** (No. 72), maar een meer konsekwente doorvoering van dit beginsel zou den catalogus meer nog aan zijn bedoeling als leiddraad hebben doen beantwoorden.

Ik wijs in dit verband nog op de rubriek briefwisseling, die als hoofdbestanddeel is opgenomen onder II_1, No. 529 ff., maar door den geheelen catalogus verspreid bevinden zich brieven, b.v. No. 55, 74, 1515 en andere,

waarnaar althans verwezen had mogen worden. Zoo ook onder Werther, No. 422 ff. geen verwijzing naar No. 49, 53, 54, of onder *Faust* naar No. 50 ff. en andere.

No. 1298, Bielschowsky, *Friederike und Lili*, dat in het tijdperk: Straatsburg is opgenomen, vindt men niet in het tijdperk: 6, Frankfort, terwijl toch in het werk zelve aan beide vrouwen bijna een gelijk aantal bladzijden is toebedeeld, zoodat alleen de omstandigheid, dat de titel met „Friederike" aanvangt, de plaatsing bepaald heeft.

Een ander bezwaar, dat ik heb, is dat sommige verwijzingen wel wat duidelijker hadden kunnen zijn. Zoo vind ik op pag. 1, No. 1, een verwijzing naar Hirzel, *Der Junge Goethe*. Waarom niet even het cat.-nummer genoemd? Eerst met behulp van het register, waar de naam Hirzel tweemaal voorkomt en wel met de voorletters C. en S., wat het zoeken niet vergemakkelijkt, vindt men, dat bedoeld is No. 74. Hetzelfde geldt van het volgende werk No. 2. Hier wordt verwezen naar Scherer, *Aufsätze über Goethe*. Het register geeft onder den naam Scherer 27 nummers, de systematische indeeling geeft hier geen houvast, want het bewuste werk, n.l. No. 1029, dat men na vlijtig zoeken vindt, is opgenomen onder de rubriek: Gesprekken. Of om een ander voorbeeld te noemen, No. 498, H. Düntzer enz.; hier wordt verwezen naar Gräf, zonder dat zelfs de titel van het werk aangeduid wordt.

Een korte verklaring der teekens ware wellicht ook niet ondienstig geweest, zoo op bldz. 1 de haakjes bij de uitdrukking: met commentaar; of in No. 12, de teekens + en —, en de vraagteekens, enz.

Bij verschillende werken komt achter den titel een korte inhoudsopgave, of een korte aanwijzing en een vermelding van het aantal deelen voor. Niet steeds is echter aan dit beginsel vastgehouden; b.v. No. 566, Hans Wahl, *Briefwechsel* enz., waarvan onlangs het derde deel: 1821—1828 verschenen is. Hier had het aantal verschenen deelen vermeld kunnen worden, ieder met bijvoeging van het tijdvak, waaruit de brieven dateeren. Voor den aanvrager van een werk heeft dit het voordeel, dat hij een bepaald deel kan aanwijzen, hetgeen de bibliotheek het noodeloos verzenden van andere deelen bespaart. Ook had het teeken achter het jaartal 1915, dat het werk als vervolgwerk aanduidt, wel van grooter afmeting mogen zijn.

In een enkele afdeeling, pag. 76 ff. is de alphabetische volgorde in acht genomen, afgebroken slechts door de commentaren; bij andere afdeelingen is echter van deze rangschikking afgeweken en heb ik niet het volgen van een bepaalde regel kunnen ontdekken, hetgeen toch het gemak van den gebruiker ongetwijfeld gediend zou hebben.

Het register, dat den gebruiker uitnemende diensten zal bewijzen, bevat onder afd. I een opgave van Nederlandsche vertalingen van kleinere gedichten; ik mag hier zeker wel den wensch uiten, dat deze rubriek bij een lateren druk wordt aangevuld met een overzicht van Nederlandsche vertalingen van Goethe's overige werken, die in den catalogus menigvuldig voorkomen en zoo mogelijk ook van verhandelingen, door Nederlanders geschreven. In de afdeeling II: Geschriften over Goethe, had achter den naam Lily Braun haar eigen naam Lily von Kretschman genoemd kunnen worden, met verwijzing naar de werken onder den naam Kretschman en omgekeerd.

Ten slotte nog eenige drukfouten, die mij bij het doorlezen zijn opgevallen, vergeeflijk voor hem, die zich bezig gehouden heeft met het corrigeeren van drukproeven van boekencatalogi. Ik citeer hier het catalogusnummer:

No. 5. St*ü*ttgart; No. 11. Geschichte *der* T. Merkur; No. 13. Su*p*an; No. 49. der j*ü*nge Goethe, 2 maal; No. 55, I Quellenverzeichni*s*, er is hier oude spelling gevolgd en onder III Chronologische*r*; No. 102. Zwei Gedichte*n*; No. 317. Vleesc*h*ouwer; No. 916. Vo*l*st.; No. 975. dargeste*l*t; No. 977. f*u*r; No. 980. Gleichen-*Nass*wurm; No. 981. Goethe und Eli*z*. T. en Friede*r*ich; No. 1130. Mit Bild*e*; No. 1198. Eröf*f*ung; No. 1575. K*o*smann; No. 2051. *Pr*. von Schiller. In het register vond ik pag. 177 en 185 Sächsisch*e* Kunstverein en Teutsch*e* Merkur, het artikellooze adjektief vereischt hier den sterken vorm.

Ik wil mijn bespreking eindigen met den wensch, dat de verwachtingen van Dr. B. bij het samenstellen van zijn catalogus ten volle vervuld mogen worden en dat zijn werk er toe moge bijdragen de belangstelling voor Goethe ook te onzent in wijder kring te wekken.

Utrecht. A. MEIJBOOM.

AANKONDIGING VAN EIGEN WERK.

J. BERG, *Over den invloed van de Italiaansche letterkunde op de Nederlandsche gedurende de 19e eeuw* (Groningsche diss.), Amsterdam, A. H. Kruyt [1919], 175 pagg. Prijs *f* 3.50.

Dit boek is bedoeld als „Vorarbeit", als een bijdrage tot de vaststelling van den invloed van de Italiaansche literatuur op de onze. Daarover is, wat de 19e eeuw betreft, nog zoo goed als niets geschreven. Die invloed nu doet zich gelden in 1^0 vertalingen, 2^0 navolgingen.

Het eerste gedeelte, handelende over de vertalingen van Ital. schrijvers, in boekvorm en in tijdschriften verschenen tusschen 1800 en 1900, alsmede de artikelen over die schrijvers, critieken over de vertalingen, enz. ziet hierbij het licht. De bedoeling is het 2e ged. later te doen verschijnen. Die twee gedeelten zullen *samen* één geheel vormen.

Wat de volgorde betreft dit: In de verschillende catalogi staan de schrijvers alfabetisch gerangschikt, een methode, waarvan de verkeerdheid zonder meer in 't oog springt. Daarom heb ik — in hoofdzaak — de historische volgorde gevolgd, zooals die gegeven wordt door nieuwere Ital. geschiedschrijvers, als Giudici, Settembrini, Fenini. Ten einde het geheel overzichtelijker te maken, heb ik iedere periode doen voorafgaan door een korten „Historische Samenhang".

In het „Naschrift" heb ik getracht eenige conclusiën, volgende uit de voorafgaande bibliografische gegevens, nader toe te lichten. Hieruit blijkt, dat de vertalingen uit het Ital., vergeleken met die uit het Duitsch, Fransch en Engelsch, in de minderheid zijn, dat slechts van een enkele vertaling een tweede druk verscheen, dat van 1800 — ± 1830 zoo goed als niets vertaald werd en dat van ± 1830 af een min of meer sterke invloed van het Ital. merkbaar is. Het zijn vooral de Romantici: Manzoni, Pellico, d'Azeglio,

Grossi, Cantù, Rosini en Varese, die te onzent gelezen en vertaald werden. Het werk van die schrijvers wordt eenigszins nader besproken. Dan volgt het hst. over de Dante-vertalingen. Hierin worden die van Kok, Hacke van Mijnden, Thoden van Velzen, Ten Kate en Bohl met elkaar vergeleken.

Amsterdam. J. BERG.

INHOUD VAN TIJDSCHRIFTEN.

Zeitschr. f. Deutsches Altertum, LVI, no. 1 en 2. C. v. Kraus, Der rührende Reim im mhd. – R. Meissner, *Iringes Weg.* – W. Krause, Ulfila Mash. 9, 17. – P. Wagner, Rheinisches Osterspiel in einer hs. des 17. jhs. — M. H. Jellinek, Die Praefatio zum Heliand und die Versus de poeta. – J. Schwietering, *Gemeit.* – A. Wallner, Zum text des Moriz von Craon. – E. S. Eine Aufschauderie des Trithemius. –

Anzeiger: Beer, *Drei Essays.* – Frings, *Studien zur dialektgeographie des Niederrheins.* – Schoof, *Die Schwälmer mundart.* – Kock, *Die Skeireius.* – Kalbow, *Die germ. personennamen des afrz. heldenepos.* – Schneider, *Die gedichte und die sage von Wolfdietrich.* — Perdisch, *Der Laubacher Barlaam.* — Schoepperle, *Tristan and Isolt.* – Höpfner, *Das S. Galler spiel vom Leben Jesu.* – Wolter, *Untersuchungen zu dem Innsbrücker, Berliner und Wiener Osterspiel.* – Witkop, *Die neuere deutsche lyrik.* – Caminade, *Les chants des Grecs et le philhellénisme de W. Müller.* – Korrodi, *C. F. Meyer-studien.* – Sprengel, *Die neuere deutsche dichtung in der schule.* – Deckelmann, *Die litt. des 19. jahrh. im d. unterricht.*

Euphorion XXII, 1. A. Wohlwill, Deutschland, die Türkei und der Islam. – R. Schlösser, Grimmelshausens Familienname. – A. H. Kober, Procopius von Templin (1609–1680). — W. Suchier, Noch ein lat. Jugendgedicht A. G. Kaestners. – K. Reuschel, Ein Jugendgedicht Goethes. – H. Baumgart, Das Lied *Meine Blumen* in Schillers *Anthologie* vom Jahre 1782. – P. Hoffmann, Zu den Briefen H. von Kleist's. – H. Günther, Ein Brief Zach. Werners an seinen Verleger Brockhaus. – E. Goetze, Zwei Briefe Immermans. – W. Suchier, Zu *Euphorion*, XXI, 547/51. – R. Schlösser, Zu Hagedorns Landschaftsgefühl. – id., Kleinigkeiten aus dem Koheleth bei Klopstock und Heine. -- E. Kraus, Zur Unwelt der *Ràuber.* – P. A. Merbach, Zu *Wilh. Meisters Wanderjahre.* – R. Strauß, Mörikes Gedicht auf Marie von Hügel. – H. Günther, Zu Heines *Eingangsworten zur Übersetzung eines lappländischen Gedichts.* — R. Schlösser, Der Gründer Markt in Otto Ludings *Heiterethei.* – Rez. und Ref.

Museum, XXVI, no. 7, o. a.: O. Stählin, Editionstechnik. — C. G. van 't Hoog, Anthonis de Rovere. – R. C. Boer, Korte Deensche spraakkunst. – Mitteilungen aus der Kngl. Bibl., III en IV. – Der Ackermann aus Böhmen, ed. A. Bernt en K. Burdach.

Id., no. 8, o. a.: D. Subotić and N. Forbes, Serbian Grammar.

Id., no. 9. A. C. Bouman, Bijdrage tot de syntaxis der „dat"-zinnen in het Germaansch. – S. Boorsma, Duitsche Klankleer. – H. Schuchardt, Die romanischen Lehnwörter im Berberischen. – A. Thomas, Notice sur le ms. latin 4788 du Vatican (trad. de la *Consolatio Philosophiae* de Boèce, par Pierre de Paris). – H. Theersch, Winckelmann und seine Bildnisse.

Studiën, LI, no. 4, o. a.: P. Zeegers, Over Schuldtragiek.
Id., no. 5, o. a.: J. Bollen, Platduitsche literatuur.

Modern Language Notes, XXXIII, no. 4. W. P. Mustard, E. K.'s classical allusions. – F. A. Wood, Germanic etymologies. – B. M. Woodbridge, Two foster brothers of D'Artagnan. – H. D. Gray, *Titus Andronicus*, Once more. – C. W. Nichols, Fielding notes. Reviews [D. F. Pasmore, K. Gutzkows short stories; G. E. Jensen ed. van *The Covent-Garden Journal;* J. T. Hillhouse ed. van *The Tragedy of Tragedies;* W. L. Cross, The History of H. Fielding; W. J. Sedgefield, The place-names of Cumberland and Westmorland]. – Correspondence [o. a. *Titus Andronicus; Piers Plowman*]. – Brief Mention [The English Ode to 1660; F. Fabre].

Id., no. 5. W. Kurrelmeyer, German Lexicography. — M. Fabin, On Chaucer's *Anelida and Arcite.* – C. Rinaker, Thomas Edwards and the Sonnet Revival. – C. A. Moore, A Predecessor of Thomson's *Seasons.* – O. M. Johnston, *Que* for *Jusqu'à ce que* with *Attendre.* – J. A. Walz, Faust I: „Nacht, offen Feld." – Reviews [M. Callaway, The Infinitive in Anglo-Saxon; A. D. Snijder, Reconciliation of Opposites in Coleridge]. – Correspondence [*Le livre des vertuz; Temer* with the Ind.; *fondo en*; o.fr. *despoesteir*; Coleridge's *Ancient Mariner;* Shaksp. and *The Passionate Pilgrim*]. – Brief Mention [Modern Punctuation; French Terminologies].

Id., no. 6. H. R. Patch, Chaucer's Desert. – E. Buceta, Two Spanish Ballads translated by Southey. – J. Q. Adams, Shakespeare, Heywood and the Classics. – H. E. Rollins, Concerning Bodleian MS. Ashmole 48. – S. Kroesch, N.H.G. *Beschuppen, Beschummeln.* – Reviews [A. Langfors, Les Incipit; W. B. Drayton Henderson, Swinburne and Landor; B. Colton Williams, A handbook on story writing]. – Correspondence [Mark Twain and A. Hilbrandt; esp. *calavera*; John Florio; A non-existant volume (John Hoole's *Fingal*, 1772); John de Chause Hauberger]. – Brief Mention [H. L. Mencken, The American language; G. H. Palmer, Formative Types in Engl. Poetry; L. B. Campbell, History of Costuming on the Eng. Stage between 1680 and 1823].

Publications of the Mod. Lang. Assoc. of America, XXXIV, no. 1. A. H. Tolman, Why did Shakespeare create Falstaff? – W. A. Cooper, Goethe's revision and completion of his *Tasso.* – A. Schinz, Le roman militaire en France de 1870 à 1914. – J. M. Beatty Jr., Ch. Churchill's treatment of the couplet. – J. van Horne, The influence of conservatism on the art of Pereda. – G. R. Denton, H. Spencer and the Rhetoricians. – Ch. d'Evelyn, The *Revelations* of Methodius: Corrections. – K. Young, A new version of the *Peregrinus.* – H. W. O'Connor, The Narcissa Episode in Young's *Night Thoughts.*

Id., no. 2. W. Kurrelmayer, Contributions to German Lexicography. – M. M. Dondo, Vers libre. – M. Mead, Wordsworth's Eye. – A. H. Gilbert, Spensers Imitations from Ariosto. – H. R. Patch, Liturgical influence in the *Dream of the Rood.* – H. E. Rollins, The Black-letter Broadside Ballad.

Herrigs Archiv, CXXXVIII, no. 1 en 2. M. Lederer, Dialog-Elemente des Ifflandschen Dramas. — M. Förster, Die älteste Fassung des me. Gedichtes *Earth upon Earth* — W. Horn, Zur engl. Wortgeschichte. – id., Thomson und Gainsborough. – Fr. Bader, Zu Childe Harold's Monitor. – G. Richert, Aus dem Briefwechsel der Brüder Grimm mit Romanisten and Schriftstellern, III (Schluß). –

L. Geiger, Die Berliner Aufführung des *Faust* am 15. Mai 1838. – id., Literarische Anklänge. – id., Eine zeitgenössische Äußerung über das junge Deutschland. – E. Levy, Zum Texte von Hobys Ausgabe des Guiraut d'Espanha. – L. Geiger, Literarische Anklänge. – L. Spitzer, Kors. *ghjamberluccu*, *jam*– 'tonto, dappoco'. – id., Zu fr. *omelette*. – J. Brüch, Sp. *nava* und lat. *novalis*. – O. Schultz-Gora, *Par impossible*.

Beiträge zur Gesch. der. d. Spr. u. Lit., XLIII, 3. W. Braune, Althochdeutsch und angelsächsisch. – A. Beer, Beitr zur got. gramm. 1. *gawisan*. – O. Jiriczek, Das Adelsberger ahd. Vaterunser. – F. R. Schröder, Helgis erwachen. – id., altisl. *-t*; *-ð*. – F. Kluge, Die Heimat des Hildebrandsliedes. – id., Ags, *iren* = ahd, *îsan*. – W. Richter, Die grundlage des Hans Sachverses. – M. Jellinek, Zu Luther. – K. Helm, Isis Sueborum? – A. Leitzmann, Bemerkungen zu Gottfrieds Tristan. – id., Zu Gundacker von Judenburg. – E. Schröder, Legenda aurea und alphabetum narrationum. – P. Strauch, Noch einmal die Abfassungszeit der Legenda aurea. – L. Pfannmüller, Meier Helmbrecht-studien II. – O. Behaghel, Mhd. *entvestenen* verloben. – F. Genzmer, Eine skaldische umschreibung. – W. Stammler, Bruchstücke einer Barlaamhs. – W. B., Nachträge.

Revue d'histoire litt., XXVI, no. 1. P. Berret, *Inscription* de V. Hugo et la traduction de la Stèle de Mesa par J. Oppert. – R. Radouant, Pibrac et la Saint-Barthélemy. — F. Vézinet, *La Bouteille à la Mer* et les croisières australes. – L. Bourquin, La controverse sur la comédie au XVIIIe siècle et la *Lettre sur les Spectacles*. – J. Giraud, La genèse d'un chef-d'œuvre: *la Légende de Saint-Julien l'Hospitalier*. – Mélanges [M. Souriau, Sur un caractère de la Bruyère. — P. B., Autographes. – P. Martino, Note sur 3 corrections à *L'Esprit pur*. – M. Henriet, Thomas et Barthe.] — Comptes Rendus [Brunot, *Hist. Lang. fr.*, V. – Scève, *Délie*, ed. Parturier. – H. P. Thieme, *Essai sur l'Hist. du vers fr.*]. – Périodiques. – Livres nouveaux. — Chronique.

Englische Studien, LII, no. 3. J. H. Kern, Altenglische varia [Zu den *Blickling Homilies*]. – R. E. Zachrisson, A contribution to the history of the early n.e. pronunciation (especially in the 15th century). – F. Radebrecht, Die Autorschaft der Stelle vom „Rauhen Pyrrhus", *Hamlet* II, 2, 472 ff. – E. Bendz, Frank Harris on Oscar Wilde. – N. Bögholm, Zum engl. Reflexivpronomen.


Princeton University Library
32101 076200649